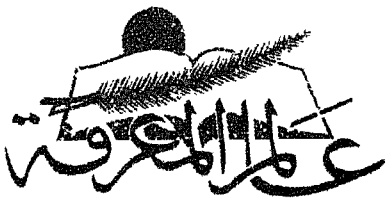
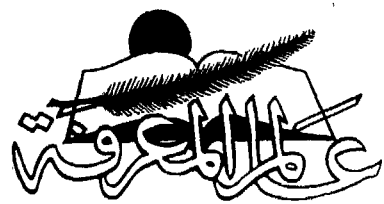


٢٠٧

شِعرُنا القديم وَالنقد الجديد

تأليفُ: د. وَهبٌ أحمَد روميّة



٢٠٧

شِعرُنا القديم وَالنقد الجديد

تأليف: د. وَهبٌ أحمَد رومية

مؤسس السلسلة
أحمد مشاري العدواني
١٩٢٣ - ١٩٩٠

المشرف العام:
د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:
د. فؤاد زكريا /المستشار
د. خليفة الوقيان
د. سليمان البدر
د. سليمان الشطي
د. سهام الفريح
عبدالرزاق البصير
د. عبدالرزاق العدواني
د. فهد الثاقب
د. محمد الرميحي

مديرة التحرير:
د. سحر الهنيدي

المراسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفن
فاكس: ٤٨٧٣٦٩٤ ، ص. ب: ٢٣٩٩٦ - الصفاة - الكويت (

شِعرُنا القديم وَالنقد الجديد

المواد المنشورة في هذه السّلسلة تعبّر عن رأي كاتبها
ولا تعبّر بالضـــرورة عن رأي المجـــلس

المحتويات

رقم الصفحة

تمهيد ٧

الباب الأول: الحداثة الموهة ١١

الفصل الأول: مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد .. ١٣

الفصل الثاني: رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم ٣١

الباب الثاني: محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم .. ١٣٧

مدخل: أغراض أم رموز؟ ١٣٩

الفصل الأول: رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة .. ١٧٩

أ ـ الذات المقنّعة ١٨٣

ب ـ الذات السافرة .. ٢٢٢

الفصل الثاني: رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة .. ٢٧١

ربّ يسِّـر وأعن

يحاول هذا البحث اختبـار فرضين علميين، يتصل أولهما بالنقد العـربي المعاصر، ويتصل الآخر بالشعر العربي القديم.

الفرض الأول:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن نقدنا المعاصر نقدٌ مأزومٌ على الرغم من الضجيج الذي يرافقـه خطوة خطوة. لقد أصابـه العجز عن مواجهة المذاهب النقديـة العالمية المعاصرة، فـاستسلم لها. ولكنه عـدّ نفسه، مخادعـة للذات وتضليـلاً لها، جزءاً من تلك المذاهب، فامتلأ بروح «النخبة»، وزهـا بشعور الاستعلاء الأرستقراطي، وكتب النقـاد نقـداً يحار فيـه المتلقي، فـلا يستطيع أن يـرده إلى علم منضبط الأصـول والإجـراءات، ولا يستطيع أن يـرده إلى مذهـب نقدي بعينـه. وانقطعت الصلـة بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي، وكـان هذا الانقطاع آيـة التخبط والاضطراب، وشـاهـد صدق على المآل الكئيب الـذي آل إليـه النقـد الجديـد. وظهر هـذا الأمـر مصحوباً بضـوضاء تُصمّ الآذان في نقد الحداثة الذي تناول شعـر الحداثة، وامتد إلى شعرنـا القديم وقد فارقتـه مقادير من ضـوضائه، لكن انحرافه في فهم طبيعـة الشعر ووظيفة النقد لم يفارقه، وظهر ذلك جليّـاً في «المذهب الأسطوري» الذي تناول شعرنا القديـم بالتحليل والتفسير. إنـه نقد مأزوم، سليل ثقـافة مأزومـة امتدت إليهـا أزمة الحياة العـربية المعاصرة، وانتهت بها إلى أن تكـون جزءاً من الأزمة بـدلاً من أن تكون عاملاً حيوياً يساعد على النهوض بالأمة، والتغلب على أزمتها، والتحرر منها.

الفرض الثاني:

يقـوم هذا الفـرض على اعتقاد بأن شعـرنـا القديم شعـر غامض وبـوّاحٌ في آن، خلافاً لما شاع في أوســـاط أكثر الدارسين. ومصدر غموضه ليس ألفـاظه وتراكيبه،

بل موضوعاته وأغراضه أو رموزه بعبارة أدق. ولذا فهو صالح ــ ككل شعر عظيم ـ لقراءات متعددة تفك رموزه ليبوح بثرائه الباهر، ولكن هذه القراءات مشروطة بشروط شتّى تعصمها من أن تكون لغواً أو هذياناً.

وتأسيساً على ما سبق قسمت البحث إلى بابين. يخلص الباب الأول «الحداثة المموهة» لاختبار الفرض العلمي الأول على مستوى النظر والتطبيق. ويقع هذا الباب في فصلين، يحاول الفصل الأول «العلاقة بين الشعر والنقد» اختبار هذا الفرض على مستوى نظري صرف في ضوء الأسئلة التالية: أهي أزمة مجتمع؟ أم أزمة ثقافة؟ أم أزمة نقد؟

ويبيّن أهمية «موقف الناقد» لا من أدواته وحدها، بل من قضايا الأدب وقضايا المجتمع أيضاً، ويثير مشكلة «الثقة» بالذات الفردية والاجتماعية من خلال مناقشته فكرة «الانحياز المنهجي» أو شطط الاستعارة من الآخر.

ويحاول الفصل الثاني «رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم» اختبار الفرض العلمي الأول على المستوى التطبيقي متخذاً من هذا النقد الأسطوري نموذجاً للحداثة المموهة. ويعرض لأهم الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي في ضوء هذا النقد، وأبرزها ما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، ود. إبراهيم عبدالرحمن، ود. أحمد كمال زكي، ود. علي البطل، وآخرون سواهم، ويناقشها مناقشة تحليلية تستند إلى مفهوم محدد للشعر، ومعرفة واسعة لتاريخ الشعر العربي. وقد كان ينبغي أن نُفرد فصلاً نتحدث فيه عن مصادر التفسير الأسطوري، لكن باحثاً آخر نهض بهذا الأمر، ولسنا نحب أن نكرر ما يراه القارىء في كتب أخرى. ولذا اكتفينا بالإشارة المقتضبة إلى هذه المصادر، وزدنا الحديث في أطراف منها ظناً منا أن هذه الأطراف لم تستوف حقها من القول.

وينتهي هذا الباب بتقويم شامل لهذا المذهب النقدي، ولعل أبرز عيوبه تتجلى في كونه مذهباً لا تاريخياً، ومذهباً لا فنياً، بالإضافة إلى ما اعترى تطبيقه من اضطراب في فهمه، وارتداد به إلى مفهوم سطحي زاده سوءاً، ومن غموض ماهية المادة التي يعالجها هؤلاء الدارسون في أذهان بعضهم.

ويخلص الباب الثاني «محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم» لاختبار الفرض العلمي الثاني في البحث. وينقسم إلى مدخل وفصلين. يتناول المدخل «أغراض أم رموز؟» مسألة الأغراض الشعرية ورمزية بعضها كالغزل والأطلال والظعائن ولوحة الصيد وسواها، ويبين بوضوح القصور الذي تورطت فيه أجيال من الباحثين حين فسروا هذا الشعر تفسيراً سطحياً، فقصروا حديثهم على «دلالته التاريخية النسبية»، وأغفلوا إغفالاً شبه تام «دلالته الإنسانية الخالدة» التي لا تكشفها إلا المدارسة المتأنية الصابرة التي تمتلك تصوراً دقيقاً لوظيفة الأدب وطبيعته في كل عصر.

ويعالج الفصل الأول رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كامرىء القيس، وعلقمة الفحل، والمتلمس الضبعي وآخرين.

ويعالج الفصل الثاني رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كالمسيب بن علس، والشمّاخ بن ضرار الذبياني، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص، وبعض شعراء هُذيل، وغيرهم.

الباب الأول

الحداثة المموّهة

الفصل الأول: مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

الفصل الثاني: رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

الفصل الأول

مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية الراهنة أدق من قولنا: «إنها ثقافة مأزومة»، ولا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة د. شكري عياد: إنه «مزاج حاد جريح، قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة». لقد انتفى من الحياة العربية ــ أو اغترب على الأقل ــ النبيل والسامي والجميل، وأوشك أن يشيع فيها المبتذل والتافه والقبيح حتى كاد أن يكون تعميم هذه القيم المرذولة مطلباً تلتمس له السبل ومعادل الطريق وبنياتها!! وشاعت روح «التبرير» المخادعة المنحطة وهي تتقنع بقناع الموضوعية، وترتدي لباس ربة الحكمة، وتنطق ــ ظلماً وخداعاً ــ باسم العقل والمنطق. وغابت ـ أو حوصرت واتهمت ـ روح «التعليل» المنصفة السامية التي تلتزم «الموضوعية» و «العقل» في قراءة الواقع وتحليل أنماط الخبرات فيه، وتقتضي قدراً غير يسير من التجرد من شوائب «الذات» ومصالحها الضيقة وطموحها غير المشروع.

وهكذا إذن تبدو الحياة العربية الراهنة كالثقافة العربية الراهنة ـ التي هي تعبير عنها وجزء منها في آن ـ مأزومة هي الأخرى.

لقد انحسر المد القومي أيما انحسار، وانكسرت أحلامه الجميلة، وقاتلت القوى الناهضة في المجتمع قتالاً تراجعياً مأساوياً، وحوربت هذه القوى وغيرها بشراسة وقسوة بالغتين، وانحرفت بعض فصائلها إلى مواقع الازدواجية السياسية تبحث عن امتيازات السلطة وشرف المعارضة في آن!! وتحللت الأمة إلى عناصرها الأولية من إقليمية وقبلية ومذهبية وطائفية وكثير سواها، فغدت عاجزة عن احتضان القيم

النبيلة السامية التي كان ينبغي لها أن تؤسس حياة عربية جديدة وشخصية عربية جديدة منبعثة من رماد التاريخ كما ينبعث طائر «الفينيق» من رماده.

وتفاقمت أمراض الأمة في ظل أنظمة ضعفت فيها التقاليد الديمقراطية، وطغت عليها موجة عاتية من الوعي الزائف الذي صنعته أجهزة الاتصالات الحديثة، فتعطل الوعي السياسي، وغدا النشاط السياسي فلكلوراً سياسياً صرفاً. وهكذا اندحر المشروع الحضاري العربي الذي كان يمثل معيار العمل الوطني وغايته، والذي دفعت الأمة في سبيله ضرائب تاريخية باهظة من حياة أبنائها وحرياتهم وضرورات حياتهم التي لا تعرف غير الاتساع في ظل أنظمة الاستهلاك الراهنة. لقد انقلب «الحلم» كابوساً فكأنما كتب على العرب أن يتوبوا عن الحلم أو أريد لهم ذلك.

لقد انقلب الدهر بالناس ـ بل هم الذين انقلبوا به ـ فإذا نحن أمام ردة تاريخية كبرى لا تصيب وجهاً بعينه من وجوه حياتنا، بل تمتد وتتسع وتتعمق لتشمل وجوه هذه الحياة جميعاً، فإذا نحن ندير ظهورنا لعصر «الثورة» أو المشروع الحضاري الجديد قبل أن نصل إلى مشارفه، وقبل أن تطأ أقدامنا عتباته الواسعة، ونعود إلى أواخر النصف الأول وبداية النصف الثاني من هذا القرن، أو قل ـ بشيء من التجوز والترخص ـ نعود إلى عصر «التنوير» بعد أن أخفقنا في دخول عصر «التثوير».

لقد كتب أدونيس قصيدة ـ منذ زمن ليس بالقريب جداً ـ يصور فيها هذا الخنوع المستسلم المذهل الجاثم فوق أرواح الناس وقلوبهم ونفوسهم، ويكشف ـ في الوقت نفسه ـ عن غربة المثقف في هذا العصر. قال:

لا أحد يعرف أين الباب

لا أحد يسأل أين الباب؟

إن السؤال حين يعبر عن الإحساس الصادق العميق بالمشكلة يمثل نصف الطريق إلى المعرفة أو الحل، فأين الباب يا ترى؟ إن من أولى وظائف الثقافة وأهمها أن تعيد بناء الإنسان، وتصوغ ـ أو تعيد صياغة ـ تصوره للعالم، وتصقل نفسه وتسدد سلوكه. وأنا حين أتحدث عن الثقافة أقصد ثقافة الموقف والتغيير نحو الأجمل والأفضل لا ثقافة الثبات والنكوص. ولذا ليس غريباً أن تكون «الثقافة» هي الباب

الذي نـدلف منه للنظر في أمـور حياتنـا جميعاً، وإعادة صيـاغتها وبنائهـا على نحو يحقق إنجاز مشروعنا الحضاري العربي الذي لا نزال ــ على ما أصابنا وأصابه ـ نحلم به، ونراهن عليـه، ونخوض في سبيله غمرات التحدي، وهل يكون الإنسـان جديراً بالحياة ومجدها إذا لم يقبل التحدي ويشارك في صنع التاريخ؟!

ولكن الثقافة العربية مأزومة كما قلنا، فبأية ثقافة نتوسل لنتجاوز شرطنا التاريخي القاسي؟ إن علينـا أن نتذكر دائماً ونحن نحـاور أنفسنا أو نحاور الآخـرين أننا نعمل لصالح حضارة بعينها ـ دون أن يعني ذلك انغلاقها وتقوقعها وعرقيتها المتعصبة ـ هي الحضارة العـربية، ولذا ليس يقل خطـراً ولا سوءاً عن التقـوقع والانغلاق أن نجتث شخصيتنا الثقـافية مـن الجذور، ونستبدل بها ثقافـة أخرى. ومـن هنا تظهـر وعورة الطريـق وكثرة مطـاويها، فما أكثر ما كتـب الكاتبـون وتحاور المتحاورون في أمـر هذه المعـادلة الصعبـة: أن نكون معـاصرين وعـرباً في الـوقت نفسه. وليس هـذا الجدل المتصل الذي يدوّي أحيانـاً وتتردد أصداؤه أحياناً أخرى في الحياة العـربية الراهنة إلا تعبيراً عن الإحساس بالأزمة المتفاقمة التي نرزح تحت وطأتها. وإذن نحن نعيش أزمة في الحياة وفي الثقافة معاً في آن. فأين يقع النقد الأدبي من هذه الأزمة المركبة؟ إن النقد الأدبي ـ كما هو معروف ــ أحد أبنية الثقافة المعقدة، ففي هـذا البناء تتجمع وتنصهر معارف إنسـانية شتـى وأدوات معرفيـة كثيرة، وعلى الناقـد أن يكون «متعـدد حرف» بتعبير «ياكبسون»، وهو يعـالج مادة غامضة ومركبة ومعقـدة على الرغـم من سطحها الخارجي الرقراق النـاعم الأنيق. ومن هنا كان العمل النقدي عمـلاً شائكاً وعسيراً ـ وينبغي أن نضيف دون أن نحترس ـ وحساساً وخطراً لأنه ذائع بين النـاس، بل يكاد يكون فاشياً فيهم بسبب بنيـة الثقافة العربية التي يمثل الإبداع الأدبي جـزءاً جوهرياً منها. إن المتتبع للحركة النقدية العربيـة المعاصرة يستطيع أن يرصد طائفة من الفروق التي تميزها من الحركة النقدية لدى نقاد الثلث الثاني من هذا القرن دون أن يعني ذلك الدقة الصارمة التي لا تسمح بالاستثنـاء الذي يؤكد الحكم السابق ولا ينقضه. وأول هذه الفروق وأبرزها أن نقاد الثلث الثاني من القـرن كانوا مثقفين أولاً ونقاداً ثانياً، أما نقادنا المعـاصرون ـ ما خلا الـذين استمر عطاؤهم النقدي من الجيل السـابق ـ فهم نقاد أولاً ومثقفـون ثانياً. وأنا لا اصطنع بهذا القـول قسمة زائفة بين الثقافـة والنقد،

فأنا أعلم أنه لا نقد بلا ثقافة، ولكنني أشير بوضوح إلى مشاركة الجيل السابق مشاركة فعالة واسعة في شؤون المجتمع كلها بما فيها النقد الأدبي، أما نقادنا المعاصرون فيغلب على جلّهم التخصص، ولا يكادون يلتفتون إلى شؤون الأمة إلا بمقدار ما يصلهم النقد بها. ولقد أعلم أن هذا الكلام سيثير سخط الكثيرين، وحسبي منه أن يفعل ذلك.

وثاني هذه الفروق ديمقراطية نقاد الجيل السابق ــ على ما كان يخالط هذه الديمقراطية من عنف أحياناً ـ وإرهاب جيل نقادنا المعاصرين الذين سلطوا على رقاب الناس سيف الحداثة، وكأن الجيل السابق لم يعرف التحديث ولا الحداثة، أو كأن هذه الحداثة أمر مكتمل واضح الحدود، وليست أمراً خلافياً تتفاوت فيه الآراء وتتباين وجهات النظر، فإذا نحن أمام «حداثات» شتى لا حداثة واحدة. وأنا أريد أن ألتمس لهؤلاء النقاد بعض العذر لا كله، فهم أحد تجليات الروح الثقافية والسياسية التي هيمنت على المجتمع العربي في النصف الثاني من هذا القرن.

لقد عاش الجيل الماضي يتنسم هواء الليبرالية الذي كان يهب على المنطقة فكان الإيمان بالفرد قوياً، وعن هذا الإيمان صدرت الرومانسية في الإبداع الأدبي، ونظرية التعبير في النقد. وعاش جيلنا ـ ولا يزال يعيش ـ يتنسم رياحاً اختلفت جهات هبوبها، وسُخّرت هذه الرياح أيما تسخير، فراحت تصرّفها مواقع السلطة العربية يميناً وشمالاً، فكان تصريفها على هذه الأنحاء غير الثابتة ولا المستقرة مغايراً لتصريفها في الشرق والغرب على حد سواء.

وثالث هذه الفروق طبيعة المعرفة النقدية وقلة أدواتها لدى الجيل الماضي إذا قيست بالمعرفة النقدية المعاصرة وأدواتها الثرية المرهفة، فقد تدفقت التيارات النقدية العالمية على نقادنا المعاصرين الذين أدهشهم التطور الهائل الذي أحرزته هذه التيارات في العالم، وهالهم مدى تخلف النقد العربي عن هذه التيارات ـ وهو تخلف مروّع دون ريب ــ فجزعوا لذلك، وحملتهم الغيرة معظم الأحيان والرغبة في مسايرة الدّرج النقدية العالمية حيناً، فأقبلوا على هذه التيارات يقترضون منها ـ أو يتبنّونها ـ في غير حرج أو تقدير أو حساب.

لقد حدث انقطاع معرفي حقاً في الثقافة النقدية الأدبية العربية، وكان هذا ـ دون جدل ـ من حسن حظ الحركة النقدية العربية، ومن حسن حظ نقادنا المعاصرين وبفضلهم أيضاً، فإذا هم يملكون من أدوات الدرس الأدبي أضعاف ما كان يملكه الجيل الماضي. ولا شك في أن أموراً كثيرة رافقت هذه الحيوية النقدية الجديدة التي لم يعرف تاريخ النقد العربي مثيلاً أو مقارباً لها. ولا شك ـ مرة أخرى ـ في أن هذه الأمور التي رافقت الطفرة النقدية أو نجمت عنها لم تكن جميعاً في صالحها، ولكن معظمها كان كذلك حقاً.

ولست أريد أن أقدّم تقويماً شاملاً لهذه الحركة فأعدّ مالها ـ وهو كثير جداً ـ وما عليها ـ وهو ليس بالقليل ـ فهذا أمر لا تتسع له هذه الصفحات التي أحبّرها لتكون مدخلاً إلى إحدى مقاصير هذا النقد الباذخ، وهو أمر لا يقوى عليه إلا العصبة أولو العزم. ولكنني ـ على ما قدمت من احتراس ـ أود أن أشير إلى بعض ملامح هذا النقد الجديد.

لقد غلب على هذا النقد ـ وهذا أول الملامح وأبرزها ـ الاضطراب والارتجال، فالمعايير النقدية تسوّى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلّهم المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة، وتكاد الصلة تنقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى، أو كأن المناهج النقدية ليست ـ في التحليل الأخير ـ تعبيراً عن مواقف ثقافية وسياسية محددة أو تجسيداً لها.

وقد غلب على هذا النقد في أرجاء واسعة منه ـ ولعل هذا الملمح نتيجة للملمح السابق وبرهان عليه ـ الغموض والبلبلة والالتواء، فكأن الصوى النقدية الكثيرة لم تزد سبيل النقد إلا وعورة وإبهاماً، ولم تزد سالكيها إلا حيرة واضطراباً، فإذا نحن أمام نقد أشد غموضاً من الآثار الإبداعية نفسها. ولئن كان الغموض في الشعر مقبولاً ـ إن لم يكن ضرورياً في رأي كثير من شعراء الحداثة وعدد غير قليل من نقادها ـ لأنه نابع من طبيعة الشعر ذاتها، إن الغموض في النقد مرفوض لأن الخطاب النقدي خطاب تصوري،

أما الخطاب الشعري فخطاب جمالي لا يعبر عن أفكار البشر في زمن معين فحسب، بل يعبر عن مناخهم الروحي ومشاعرهم و. . . أي عن إحساسهم بالعالم أيضاً. والإحساس بالعالم ـ على ما نعرف ـ ظاهرة نفسية اجتماعية.

أضف إلى ذلك أن طبيعة القول الشعري تختلف اختلافاً عميقاً عن طبيعة القول النقدي، وأن الرسالة الشعرية تقصد إلى شيء من البلبلة أو «التشويش»، أما وظيفة النقد فهي الإضاءة والكشف والتقويم. ولا نحب أن نمضي في إحصاء الفروق بين النقد والشعر فهي كثيرة ومعروفة، ولكننا ذكرنا ما ذكرنا كي نوصد الباب أمام من يريد من النقاد أن يحتج بحجة الشعراء في مشكلة الغموض، فيلقي تبعة ما هو فيه على كاهل المتلقي، ويتهم جمهور المتلقين بالقصور الثقافي، وهي تهمة فضفاضة وغامضة كما نرى.

لقد أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنّت مفاهيمها، وجاهدت جهاداً محموماً للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر. وهكذا انطوت هذه الحداثة على مخادعة الذات على نحو ما لاحظ د. شكري عياد ببصره الثاقب[1]. وحين استوحش الناس من أمر هذه الحداثة ما استوحشوا، وقابلوها بجفوة تخالطها الريبة والتوجس أنكرت عليهم مواقفهم، ودعتهم إلى أن يرتقوا إلى مستواها، فكأن كل هؤلاء اللاغطين باسم الحداثة قد بذّوا جيلهم دراية وثقافة وإحساساً، فازدادت الجفوة، وأوشكت أن تكون قطيعة. لقد أراد الحداثيون العرب أن يكونوا «طليعة» فتحولوا إلى «نخبة» بالمفهوم العلمي الدقيق لكلا المصطلحين.

وقد ساعد بعض منظري الحداثة ـ وهم بعض شعرائها أنفسهم، وبعض من خرج من تحت آباطهم ـ في تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقي، فمضوا ينظّرون ويكتبون مهللين للإيغال في «التجريب والغموض» حتى جعلوا من النص الشعري كتابة «هيروغليفية» أو نصاً من نصوص «التعمية» لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة، ففتحوا بذلك الباب على مصراعيه أمام ذوي المواهب الضئيلة الضحلة من النقاد والشعراء، فاختلط الشعر بالـلاشعر، واختلط النقد بالتهويم

والتمجيد والإفراط العاطفي الذي جاوز ميوعة الرومانسية، وزها الجميع بروح الاستعلاء النخبوية، وغاب عن هؤلاء المنظرين ــ في غمرة الفرح بالذات، والإحساس بزهوها ـ أنهم يكتبون لمجتمع مثقل بالهموم والمشكلات، وفي ظل ثقافة سيطر عليها الوعي الزائف حتى عمَّى الحدود بين المفاهيم، وأن فقر الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي في الأدب يمسخ اللغة ويفرغها من مخزونها التاريخي الاجتماعي، وينتهي بها إلى ضمور شديد في وظيفتها، وقصور في طاقاتها، فتغدو أداة للتدابر والتقاطع وتأكيد الذات والانفصال بدلاً من أن تكون أداة تربط البشر بروابط حميمة حارة[٢]. ويغدو الشعر المكتوب بهذه اللغة أشبه بما تنتجه صناعة التسلية، كما غاب عنهم أن الحديث عن أداة مقصودة لذاتها لا مرجعية لها في الواقع ـ لأنها قطعت كل صلة لها بتراثها ـ هو ضرب من العبث وانحدار بالشعر معاً. وأن التنظير لمثل هذه الآراء يجعل من النقد الذي نطمح إلى أن يكون علماً مناسباً لمادته وموضوعه عبثاً وفوضى لا عيار لهما البتة. لقد حاول بعض البنيويين تشييد صرح علمي للنقد، فقام رفاقهم في الحداثة بتقويض هذا البناء بحجة الإيغال في الحداثة والتجريب النقديين، ومضوا يسترفدون لهذا النقد مقولات من علوم وفنون شتى دون أن يتساءلوا عن مدى صلاحيتها له ولموضوعه الذي يعالجه، فكأنما غاب عنهم مرة أخرى أن الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان، وأن أي مقولة نقدية لا تضع في حسبانها هذه الحقيقة ستجلب لهذا النقد البلبلة والتهويم والاضطراب، وتنأى به عن أن يكون علماً أو قريباً من العلم.

لقد غدا لزاماً على الحداثة العربية أن تحرر نفسها من مفهوم «النخبة» القائم على الزهو والخيلاء والشعور بالأرستقراطية الفكرية لئلا تنحاز عملياً إلى ما تنكره نظرياً، فتثبّت الواقع الكئيب وتجذّره بدلاً من خلخلته واقتلاعه، وقد ظهرت نذر هذا الانحياز حقاً لدى كثير من الحداثيين فكأنهم ـ بعبارة د. شكري عياد أيضاً ـ لم يقبلوا من تراث أسلافهم إلا مبدأ «التقية»!!

ولست أريد بهذا الذي أقوله الحداثة العربية كلها، فليس يقول بهذا عاقل أو منصف، ولكنني أريد به ضرباً بعينه من هذه الحداثة ـ أو حداثة من هذه الحداثات ـ لا يرى من هذا العالم إلا ما يراه في مرآة ذاته. ولست أريد من ذلك كله أن يهبط النقد أو

ينحدر إلى مستوى المتلقين العاديين، ولكنني أريد ـ كما أريد للشعر ـ أن يرفع المتلقي إلى مستوى عالٍ. ولا يكون ذلك إلا بنقد واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوّم ويعمق الخبرة النقدية لدى المتلقي فيصقل حساسيته، وينمي إحساسه بالجمال ووعيه بوظيفة النقد والشعر على حد سواء.

أما جل ما نقرؤه اليوم من نقد فهو نقد غامض مبلبل ملتو حتى يوشك أن يكون مستغلقاً، وتوشك أن تكون قطيعة بينه وبين جمهور المتلقين، ولذا ليس غريباً أن يسوء ظن الناس بالنقد والشعر معاً.

ويعرف قارئ النقد العربي الراهن ما يعتري لغة هذا النقد ـ ما خلا جانباً يسيراً منه تسري فيه روح رومانسية عارمة وإن أنكر ذلك ـ من برودة وغثاثة وفتور يكاد ينقلب إلى كزازة، فليس فيه رشاقة القول ولا توهج الإحساس ولا جمال الأدب أو بلاغة التعبير، بل هو نقد سُلِبَ حرارة الموقف، وذوت فيه نضارة الإحساس بالعالم الشعري الذي يتحدث عنه، وغاب عنه التذوق الحار، وذبلت فيه فتنة الدهشة، فغدونا نقرأ نقداً شاحباً منطفئاً قاتماً لا تسري في عروقه غبطة القول أو يقظة الروح أو نسمة الحياة الهادئة العليل. ولقد أعرف أنني أتحدث عن النقد لا عن الشعر، وأعرف أيضاً أن نقدنا العربي الحديث ـ لا المعاصر حسب القسمة الزمنية لا الفنية ـ عانى معاناة قاسية من وطأة التيار الإنشائي وفتنة القول وسلطان اللغة، فكأن قراءه يقصدونه لنفسه لا لما يتحدث عنه، فإذا نحن نبحث عن مقادير الحقيقة العلمية أو ذراتها مبعثرة هنا وهنالك في مهرجان الضوء واللون، فلا نكاد نعود بعد البحث والتفتيش إلا بحصاد يسير.

وأعرف ـ مرة أخرى ـ أن لغة النقد المعاصر كانت رداً على هذا التيار الإنشائي المتدفق بقدر ما كانت محاولة للاقتراب من لغة العلم الصارمة. ولكن علينا أن نتذكر أننا مهما حاولنا أن نقترب بلغة النقد من روح العلم فلن نفلح في أن نجعل منها لغة علمية صرفاً إلا إذا كان ذلك على حساب الخطاب النقدي نفسه. أريد أن أقول إن ضعف الإحساس اللغوي أو فتوره سمة بارزة تسم نقدنا الراهن، وأنا أعرف أن نقدنا المعاصر يمر بمرحلة التجريب، وأنها مرحلة شائكة معقدة مخاضها عسير محفوف

بكثير من المصاعب والمخاطر ومطاوي الطريق. ولذا ليس غريباً أن نجد في هذه المرحلة كل هذه الشوائب وكل هذا العثار.

وأضيف إلى هذه الملامح ملمحاً جديداً بالاهتمام هو اضطراب المصطلح النقدي، فنحن لا نزال نستخدم مصطلحات نقدية لم تستقر، ولم نزل نختلف فيها، ونبحث عن المفهوم الواضح المحدد الدقيق لكل مصطلح. وينبغي أن نتذكر أن تاريخ أي مصطلح هو تاريخ علم هذا المصطلح.

وآخر هذه الملامح التي أحب أن أشير إليها ـ دون أن أستغرقها جميعاً ـ هو «الثرثرة» التي يعج بها هذا النقد؛ فكأنه لم يستطع أن يبرأ من آفة سلفه، ولم يستطع أن يجتث جرثومة الإطناب من روحه، فإذا هو يوغل في هذا المضمار بعد أن خلع من على منكبيه غبار السنين وفتنة اللغة، وارتدى لباس العلم أو أردية الدرج النقدية المعاصرة.

ولعلي لا أخطىء إذا زعمت أن إحساسنا العميق بالأزمة التي تلف وجوه حياتنا جميعاً وتتأصل فيها ـ حياة عربية مأزومة، وثقافة عربية مأزومة، وإنسان عربي مأزوم ـ هو الذي دفعنا إلى «الانحياز المنهجي» أو إلى شطط الاستعارة من الآخر. ولئن كان هذا الإحساس مشروعاً وصحياً ونبيلاً إن ما جر إليه من الاغتراب عن الذات أو محاولة الفرار منها إلى الآخر ليس مشروعاً ولا صحياً ولا نبيلاً.

ولست أعرف حيرة سابغة تجلل أبناءها أشد من الحيرة التي نحن فيها اليوم، فقد مضى زمن قريب كان فيه بعضنا يستمد مشروعيته من الشرق، وكان بعضنا يستمدها من الغرب، ثم انهار الشرق ـ على نحو مأساوي مذهل ـ فاشرأبت أعناقنا جميعاً نلتمس مشروعية وجودنا من الغرب البعيد وحده، مقنِّعين ما نفعله بقناع «التبرير» الكاذب المخادع وقد أضفينا عليه روح «التعليل» والحكمة والمنطق!! وكأن قدراً غشوماً قدر علينا ألا نستمد مشروعية وجودنا من أنفسنا بل من الآخرين. ولم يقف شطط الاستعارة ـ أو محاولة الفرار من الذات إلى الآخر ـ على وجودنا السياسي، بل امتد ليشمل شخصيتنا الثقافية التي تشكل حياتنا النقدية وجهاً من وجوهها، فكأنما غاب عنا أن الانفتاح على العالم من حولنا والانتفاع بثقافاته وعلومه أمر، وأن نفي الذات وتغيير الجلود والاغتراب في الآخر أمر آخر. وقد يكون من لوازم النظر ألا نتهيب ما نحن فيه طارفاً وتليداً، فنعكف على مدارسته بصبر وأناة وموضوعية ـ وهذه

معضلة معقدة وشائكة ومضنية دون ريب ـ فننفي ما لم يعد قادراً على الإسهام في تحقيق مشروعنا الحضاري الراهن بدلاً من أن نجمّله ونستر عوراته، ونصنع له كياناً أسطورياً لا يمت إلى حقيقته إلا بأوهى الصلات، بل يعبر عن رغباتنا الصريحة حيناً والغامضة أكثر الأحيان، ونستخلص لأنفسنا ما نراه أقدر على تحقيق ما نصبو إليه، لا نفرق في النفي والاستخلاص بين تليد يحرسه جلال الماضي، وطارف تذود عنه فتنة المعاصرة. ولعل الأجدر بهذا الكلام أن يقيد بعض التقييد، فليس المشروع الحضاري الذي كلفنا بالحديث عنه زمناً واضحاً كل الوضوح أو محدداً كل التحديد، وليس المجتمع كله على رأي واحد فيه . . . ولكنه ـ في ظني ـ ليس غامضاً غموضاً تشتبه فيه القسمات وتضيع الملامح، ولست غالياً ولا مخطئاً إذا ظننت أن محاولات كثيرة من محاولات صياغة الوعي العربي الراهن تحوم حول هذا المشروع وتلتقي على ضفافه. ولست مع القائلين إن مشكلاتنا نابعة منا لا من التراث إلا إذا قبلنا القول إن مشكلاتنا نابعة منا لا من الواقع أيضاً. ولست أرى وجاهة لهذا القول الذي ينظر إلى التراث والواقع بوصفهما كتلة صماء نشكلها كيفما نشاء، وينسى أن لكليهما ـ التراث والواقع ـ حقيقة موضوعية لا يمكن تجاهلها، ولكن هذه الحقيقة الموضوعية ليست حقيقة متعالية على الوجود لا يمكن حوارها أو إعادة اكتشافها وإنتاج معرفة جديدة بها.

إننا ـ شئنا أم أبينا، أدركنا ذلك أم غاب عنا ـ نحمل في شخصيتنا مقادير متفاوتة من التراث، ومقادير متفاوتة من روح العصر، وبهذه الشخصيات نحاور الواقع ونحاول تشكيله.

فإذا صرفنا القول ـ رغبة في اجتزاء الكلام وطيه ـ إلى وجهه الذي نقصده، نكون قد خرجنا من الكل إلى الجزء، من الحياة العربية إلى النقد والشعر. فأين يقع النقد والشعر من مشروعنا الحضاري؟

لقد استقر في النفوس منذ زمن، ونزل منها منزلة البديهيات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها. ولعل النظر إلى شعرنا القديم وفق هذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى

قـراءة أخرى لهذا الشعـر تصدر عن تصـور شـامل للحياة، وتتـوسل بأدوات نقديـة ومعرفيـة لم تكن ميسرة للقدماء. وقـد مضى الزمن الـذي كان ينظر فيـه إلى «القراءة» بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهـزة، فليس يزيد دور القارئ فيها على استيعاب المقروء. وغدا فعل «القراءة» اليوم فعلاً معقداً شديد التعقيد. وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الـوفاء لروح العصر أن نستمر في قـراءة شعرنا ـ وتـراثنا عامة ـ قراءة استيعاب لا قراءة حوار، أي قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفعلة لا فاعلة، فهي تقبل كل ما تقـرأ وتستوعبه. وقد يكون من العسير أن نصـدق أن هذا النمط الحواري من القراءة هو الذي كان شائعاً في تاريخ حضارتنا، أو هو الشائع هذه الأيام.

إن مفهوم «القراءة» المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من «التفسير» إلى «التأويل»، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارىء بالنص. وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة ـ والنصوص الإبـداعية عـامـة وكثير من النصوص غير الإبـداعيـة ـ «نصـوصاً مفتـوحـة» قابلـة لمستويـات متعددة من القراءة تختلف باختـلاف الذات القارئة وشروطها التـاريخية، وهذا يؤكـد صفة «النسبية» في القراءة التي لا تناقض صفة «الموضـوعية» إذا اشترطنا للقراءة الصحيحـة جملة من الشروط، ولعل أهـم هذه الشروط أن نحاول فهـم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً أولاً، وهذا مطلب عزيـز المنال، فليس في المكتبة العربية ـ على كثرة ما فيها من المعجمات ـ معجم تاريخي واحد[٣]، ولذا يبـدو الشرط الثاني مكملاً لهذا الشرط وسياجـاً له يحول دون الوقوع في الخطأ، وهـذا الشرط هو التحليل التاريخي، أي ربط النص بسيـاقه التاريخي، فمعرفـة هذا السياق بأبعاده السيـاسية والثقافية والاجتماعية و. . . ضرورية لفهم النص. وهذا يعني أن للمرحلة الأولى من القراءة ـ وهي مـرحلة التفسير ـ جناحين: الأول «لسـاني» يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معـاني الكلمات، والثاني «تاريخي» يجعل المعرفـة الصحيحة مرهونـة بمعرفة السيـاق التاريخي الخاص. وثـالـث هـذه الشروط يقتضي أن تسبق مرحلـة «التفسير» مرحلة «التأويل»، وهي المرحلـة التي يدخل فيها القارىء ونصـه في حالة «الحوار»، وكل فهم عميق للنص هو التقـاء بين خطابين ـ بين خطاب الذات القـارئة المضمر

وخطاب الموضوع المقروء ـ أي هو حوار بينهما. ويرى كثير من النقاد والمعنيين بشؤون القراءة ومشاكلها أن «التأويل» شرط لبقاء الخطاب المقروء وشرط لبقاء الخطاب الحالي. وينبغي أن نتذكر أن ليس ثمة قراءة بريئة، أو قراءة تبدأ من درجة الصفر، وليس هنالك قراءة مكتملة تامة الوفاء، بل هنالك قراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر، وأن الاختلاف بين هذه القراءات ـ أو التأويلات ـ هو خلاف في «الدرجة» لا في «الصفة». وينبغي أن نتذكر أيضاً أن التأويل الذي نتحدث عنه ليس وليد العصر الراهن، بل هو قديم أو موغل في القدم، ولعل أول بداياته الأساسية المسجلة في الوثائق ما يجده الباحث لدى مؤولي الكتاب المقدس (العهدين) حين شعر المفسرون والمؤولون بغرابة المعنى الحرفي عن قيمهم «إذ كل تأويل متجذر في السياسة ـ يعني القيم»، وأعلن بعضهم أن معاني النص ليس لها حدود «في أية كلمة يلمع ألف ضوء». وعرفت حضارتنا العربية تيارات تأويلية مختلفة في الدراسات القرآنية الخصبة منذ فجر هذه الدراسات ولم يقف التأويل على فرقة بعينها، بل اتسع ليشمل الشيعة والخوارج والصوفية والفلاسفة والمعتزلة. يقول أحد متأخري الصوفية «لكل آية ستون ألف فهم، وما بقي من فهمها أكثر»، ولم ينكر بعض الأصوليين من المالكية والشافعية والحنفية فكرة التأويل، ولكنهم حاولوا كبح جماحها، والتخفيف من غلوائها، فقد كانوا يؤولون، ويضعون بعض المقاييس والضوابط والقواعد لتأويلهم. ولعل أبا إسحاق الشاطبي في كتابه «الموافقات» أن يكون مثلاً طيباً لهؤلاء المعتدلين من المؤولين على ما يذكر د. محمد مفتاح.

ولسنا نريد أن نمضي في حديث التأويل، فنحن لم نعقد هذا البحث له، ولكننا آثرنا أن نشير إليه لنلتمس العذر ونصيب الحجة لمن يؤول الشعر. وآخر هذه الشروط التي يشترطها الباحثون لصحة القراءة التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت بطلانه أو عدم صحته(٤).

إن الإلحاح على العلاقة بين النص والقارىء، وعلى التفاعل بينهما غدا أمراً مسلّماً به من حيث المبدأ في نظريات «التلقي» الحديثة، وإن وقع الخلاف بعدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها التي تعصم القراءة من الخطأ والهذيان واللغو. ولعل الرغبة في صحة قراءة الأدب تحديداً تفرض علينا أن نحدد مجال هذه القراءة أو قضاياها،

فليس الأدب نظاماً رمزياً أولياً، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاماً موجوداً قبله هو «اللغة»، وهذا يعني بوضوح أن قضايا الأدب تختلف ــ على الرغم من أن الأدب فن لغوي ـ عن قضايا اللغة. ويمكننا حصر قضايا التحليل الأدبي ـ أو قراءة الأدب ـ في ثلاثة أمور هي: المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية ــ أو النص ــ عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى. وينبغي أن نؤكد ـ زيادة في الحيطة والاحتراس ـ أن النص الشعري هو «شعر» لا أكثر ولا أقل، وأن «شعريته» هي التي جعلته «شعراً». وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى ـ في الوقت نفسه ـ في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية و. . . ولكن هذه المواد أو العناصر ـ مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة في النص ـ لا تمنح النص شعريته أو قل لا تبقى مواد خاماً، بل تغدو عناصر شعرية. بعبارة أخرى إن النص الشعري ليس ملحقاً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتمٍ إلى نظام آخر هو نظام «الفن»، وكل حديث عن الشعر لا يتناول بنية «القول الشعري» وقيوده وضوابطه يقع على هامش الشعر والنقد الأدبي معاً. وحقاً إن النص الشعري يكشف عن رؤية مبدعه للعالم، ويحدد زاوية هذه الرؤية ــ أو يفترض فيه أن يكون كذلك ــ ولكنه يكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي أداة غير مختصة به، أعني «اللغة». إن الشاعر يعي العالم وعياً جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر «بنية لغوية معرفية جمالية»، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم «الشعر» أو انحرافاً به. إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فالمعنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل.

ولهذا كله يشترط في الناقد الأدبي ـ كما ذكرت من قبل ـ أن يكون «متعدد الحرف» بتعبير ياكبسون، وعلى رأس هذه الحرف حرفة «الفن»، وكأن ياكبسون يكرر شطراً

من التعريف العـربي المشهور للأدب بعـد أن ينقله من عـالم الأدب إلى حقل النقد: «الأدب هو معرفـة أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كل علم بطـرف». ولا غرابة في هذا الشرط ولا مبالغـة، فالشعر «مركب كثيف» تنصهـر فيه عناصر شتى، وليس في استطـاعتنا ــ إذا اصطنعنا الجد في أمـره ـ أن نكشف عن ثـرائه وخصوبتـه، وأن نضيء عالمه، إلا إذا استخدمنـا أدوات معرفية ونقديـة متطورة ومرهفة ومتنـوعة. إن تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً ومـرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جماليـاً، أي يسمح لنا بـالربط بين «البنيـة والرؤيـة»، ويمكننا من الـربط بين الظاهـرة الأدبية في خصوصيتهـا وبقية الظواهـر الاجتماعية الأخرى، أو قل ــ بعبارة جولدمـان ـ بين النص والبنية المحيطة، وأنـا أتذكر أنني لم أعقد هـذا البحث لمفهوم الشعر، فـذلك أمر طـويل وشائك، ولكنهـا إشارات لا بد منهـا كيلا نتـورط في آفة «القصور» ـ أو «الخطأ» ـ التي تعتري كتبـاً كثيرة كتب لها الذيوع والدوران بين الشداة بل بين جمهور القراء عامة.

***

لقــد استقـر في وجــدان العـالم المعــاصر أن عصرنـا الحاضر هــو «عصر العلم والتكنولـوجيا»، وطـوى هذا العصر في جوفـه كثيراً من المفاهيم الأخـلاقية التي دفعت البشرية ثمنهـا باهظـاً، فغدا ـ على التمثيل لا الحصر ــ مفهوم «الحق» ملتبسـاً بمفهوم «القوة»، فكل ما نـالته يد القوي حق له لأن «حق القـوة» أظهر وأهم من «قوة الحق». وبـدا العالم المعـاصر يدفع ثمن تقـدمه العلمـي والتكنولـوجي جانبـاً ضخماً من تراثـه الأخلاقي. وسرت في الناس هذه الرغبة المشروعة في اللحاق بروح العصر، ولكن الدعوة العـربية إلى العلميـة وعصر العلم لابسها عيبـان كبيران هما الخطأ والقصور، أمـا الخطأ فيتمثل في الغض من شأن الـدراسـات الأدبية والعلـوم الإنسـانيـة، وكأن هذه العلـوم والدراسات لم تكن هي التي بشرت بعصر العلم ودعت إليـه، وأما القصور «فيتمثل في تعجل الوصـول إلى عصر العلم دون تأصيل لمناهجه عن ظن بأننـا نستطيع أن نأخذ بما حققتـه الدول التي سبقتنـا على الطـريق غير ملتفتين إلى الطريـق نفسه: من أين بـدأ، وكيـف اتجه وسار؟[٥]. ولم تقف هذه الرغبة عند حد يحدها، فغزت جل وجوه النشاط البشري، وتغلغلت في عروقها، وهكذا صار الحديث عن علم الأدب وعلم النقد وعلم

النفس . . . يجري على كل شفة ولسان . وأعتقد أن الدعوة العربية إلى «علم النقد» لم تكن أحسن حظاً من الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم على نحو ما أسلفت، فلم يزل «علم النقد» الذي نطمح إليه علماً لم تنضبط أصوله، ولم تستقر مناهجه، ولم تزل قسماته وملامحه غريبة عنا أو كالغريبة، ولم نزل نعتقد أن باستطاعتنا أن نأخذ بما حققه الآخرون دون أن نلتفت إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟ وينبغي أن احترس هنا احتراساً شديداً، فأنا لا أتهم بهذا الكلام أحداً، بل لعل نقيض هذا الظن أقرب إلى الصواب والحق، فلقد حقق نقادنا المعاصرون إنجازات طيبة تستحق الثناء والتقدير، ولكنني أشير إلى واقع الحركة النقدية العربية الراهن، فهي ـ على كل ما ظفرت به ـ لاتزال في حاجة ملحة إلى كثير من الرعاية والضبط والتوجيه . ولم يزل «علم النقد» رغبة تخامرنا وتؤرقنا أكثر منه حقيقة ملموسة في واقعنا الأدبي . وأنا أقدر أن للأدب خصوصيته التي تجعل من علم النقد علماً مختلفاً في إجراءاته وأدواته ونتائجه عن العلوم الأخرى، فهو يعالج مركباً كثيفاً غامضاً متعدد الطبقات وغائر الأعماق . ولذا ليس غريباً أن تظل معضلة قراءة النص الأدبي أو تفسيره أو تأويله معضلة شائكة تكاد تستعصي على الإجابة الدقيقة التي تظفر برضى النقاد والباحثين، بل هي ـ إذا أردنا الدقة ـ معضلة تثير عاصفة هوجاء من القضايا والمشكلات التي تتجاوز حدود النص الأدبي مجاوزة بعيدة، وتتصل بالإنسان والمجتمع وقضايا الثقافة وتجلياتها المختلفة وسوى ذلك شيء كثير. . .

وقد سبق أن عللت ذلك بأمرين هما: طبيعة النص الأدبي الغامضة، ومفهوم القراءة المعقد .

ويلاحظ المتتبع لحركة النقد المعاصر أن «تاريخ الأدب» لم يعد يظفر باهتمام كبير من النقاد، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر «النص» الذي يظهر تحت أسماء كثيرة كـ «نظرية النص» أو «النص المفتوح» أو «النصوصية» أو «النص الشعري»: من أين وإلى أين؟ أو «بنية الخطاب الشعري» أو «تحليل الخطاب الشعري» أو« . . . . . » وأصبح هم النقاد الأول الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرده وخصوصيته، وهذا أمر منطقي لأن القاعدة في النقد أن يلاحظ الإبداع والتفرد، وأما الكشف عن القوانين المطردة

في الأدب فأمر ينهض به تـاريخ الأدب ومؤرخوه[٦] . ويلاحظ هـذا المتتبع أيضاً أن ازدهار دراسة العلوم الإنسانية عامة الذي تم بفضل الفلسفات الجديدة التي شهدتها أواخر القـرن التاسع عشر (دارون . ماركس . فـرويد/ يـونج/ فريزر. . .) قـد رافقه ازدهار علاقة الأدب بهذه العلوم وبـالمجتمع ، وصار الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الأديان وغيرها من العلوم حديثاً عالي النبرة يكـاد يطغى على كل حديث سـواه في نـوادي النقد ومجالس الأدب . ثم ازدهـرت في النصف الثاني من هذا القرن دراسة اللغة ازدهاراً مرموقاً بعد أن فتح أمامها الباب على مصراعيـه منـذ مطلع القـرن العـالم السـويسري دوسوسير، فـازدهـرت بـازدهـارهـا علاقةالأدب باللغة ، وكان هذا الازدهـار إيذاناً بتحول شبه حاسم في دراسة الأدب ، فظهرت «الألسنيـة الحديثة» في نقد الأدب بـاتجاهاتها المختلفـة من بنيوية ، وبنيـوية توليديـة ، وتفكيكية أو تشريحية ، وأسلوبية وغيرها ، ووراء هـذه الاتجاهات اتجاهات أخـرى بـدأ النقـد العـربي الجديـد يتهيـأ لإعـلانها مـذاهب كبرى في دراسـة الأدب كالهرمـونيطيقا «التأويلية» والسيمـوطيقا «علم العلامـات» . . ، ولقد كان البـاحثون العرب حتى عهد قـريب يتحدثون عن الاتجاه الاجتماعي في دراسـة الأدب ، وانطلاقاً من هذا الموقف كتبت دراسات كثيرة جداً تناولت أدبنا القديم خاصة ، وكانت دراسة المضامين الاجتماعية بصورتها البسيطة الساذجة تغلب على هذه الدراسات جميعاً ، ثم بدأ هـذا الاتجاه يتعمق ويغتني ويتأصل شيئاً فشيئاً بفضل التحـولات الضخمة التي طرأت على المدرسة الواقعية في دراسة الأدب . وكان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثـون عن شذرات نفسية في النصوص الأدبيـة تلمع هنا وهنالك ، ثم قـوي هذا الاتجاه بفضل الإنجازات الجبارة التي أحـرزها أصحاب التحليل النفسي وعلى رأسهم فرويد ويـونخ وآدلر. وانطلاقاً من هذه الجهود وتطبيقـاتها في الآداب الأجنبية ظهرت بعض الدراسات النفسيـة في نقد الأدب العربي القديم والحديث كـدراسات الأستاذ محمـد خلف اللـه أحمد (من الـوجهـة النفسيـة في دراســة الأدب ونقـده) ودراسـة د . عزالدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب) ، ومن قبلهما مـا كتبه العقاد عن بشار والنويهي عن نفسية أبي نواس و. . . ولا يزال هذا الاتجاه ـ كسابقه ـ يتطور ويحاول أن يفرض نفـوذه الواسع على النقاد . ولكن الاتجاه الألسني في نقـد الأدب يكاد يقتلع ،

كما يخيل للرائي، كل مـا يصادفه في طـريقه من المذاهب والاتجاهـات مسلطاً سيف «الحداثة» على عنق كل مـن لا يرى أن يسير في ركابـه. وقد يكـون الحديث عن هذه المذاهب أو الاتجاهات جميعاً مطلباً تعقد له الفصـول المطولة أو الكتب، ويتظاهر له الباحثـون. ولذا فإنني سأخص مـذهباً واحـداً بالحديث هـو المذهب الأسطوري في تفسير الأدب، وسأقصر حـديثـي على الأدب الجاهلي دون غيره من عصـور الأدب العربي الأخرى.

الهوامش

(١) المذاهب الأدبية والنقدية ص: ٦٨، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ١٩٩٣م.
(٢) انظر عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص ٨٢ وما بعدها. دارة العودة بيروت ١٩٧٩ ط٢.
(٣) انظر مقدمة «المعجم اللغوي التاريخي» للمستشرق الألماني «فيشر». المركز العربي للبحث والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٨٢م.
(٤) لمزيد من المعلومات حول القراءة والتأويل انظر على سبيل المثال:
ـ ياكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون.
ـ محمد عابد الجابري (بالاشتراك): المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية.
ـ جابر عصفور: مقدمات لقراءة التراث النقدي، ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي».
ـ محمد مفتاح: مجهول البيان. دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ الدار البيضاء. الطبعة الأولى ١٩٩٠م.
(٥) انظر: عائشة عبدالرحمن: مقدمة في المنهج ص: ٩ وما بعدها، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٧١م.
(٦) انظر: شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية.

الفصل الثاني

رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يُقال فيه، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو «موت النص». ولو صح مثل هذا الاتجاه ــ وهو بالتأكيد لا يصح ـ لماتت نصوص الآداب القديمة جميعاً منذ زمن بعيد، بل قل لماتت نصوص العقد الماضي من هذا القرن، وبعض نصوص هذا العقد الذي نشهد أواخره . . . ولكن الذي حدث ـ ويحدث دائماً ــ أن الدراسات هي التي تموت، وتبقي النصوص حية لا تعرف الموت. وتأسيساً على ما تقدم فإن نصوص الأدب العربي القديم لا تزال رغم عوادي الدهر وغِيَرِ الأيام تفيض عافية وحيوية، وإن كثيراً من الدراسات التي تناولتها قد اندثرت ولم يبق منها شيء سوى ما قد يكون أصداء خافتة يحتفظ بها تاريخ الضمير الأدبي لا لأهميتها المعاصرة بل لأهميتها التاريخية. ومن هذه الدراسات المندثرة ما كتب في الأمس البعيد، ومنها ما كتب في الأمس القريب، أو القريب جداً. . .

لقد تعددت مناهج نقد النص الأدبي الجاهلي ــ على نحو ما تعددت مناهج دراسة النص الأدبي عامة ـ وشهد المجتمع الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة مرحلة هائلة من «التجريب النقدي» بكل ما تعنيه كلمة «التجريب» من الانبهار والتشتت والانتقاء وعدم الوضوح واللهفة إلى اللحاق «بالحدائة» وغياب المنهج، والقفز بين الاتجاهات النقدية و. . . حتى يكاد يخيل للرائي أن قطيعة وشيكة الوقوع ــ إن لم تكن وقعت ـ بين موقف الناقد الثقافي ـ بالمعنى العلمي لمصطلح الثقافة ـ وموقفة النقدي في ميدان الأدب على نحو ما ذكرت سابقاً. وسيمضي وقت ليس بالقصير قبل أن تطمئن النفوس إلى مراجعة ضمائرها، وإعادة النظر والتدقيق في كثير من هذه المعايير النقدية التي تسوّى هذه

الأيـام على عجل، وحينئـذ ستنكشف «مرحلـة التجـريب» الـراهنة عـن حصاد نقـدي يصعب على المرء الآن أن يتنبأ بـه، لأن ذلك رهن بحـركـة المجتمع العـربي نفسـه قبل أن يكون رهناً بحركة النقد وحدها.

***

ولقد كان «المنهج الأسطوري» في تفسير الأدب قديمـه وحديثه، واحداً من هذه الاتجاهات النقـدية المتدافعـة التي تضطرب فيها حركـة التجريب النقدي الـراهنة. وبـدأ هذا الاتجاه في الظهـور في ميـدان الأدب العربي القـديم (الجاهلي) منـذ مطلع العقـد الماضي ـ في حـدود مـا أعرف ـ ببعض الـدراسات الأكـاديميـة التي أعدهـا أصحابها لنيل درجة علميـة كدراسة «الصورة الفنية في الشعـر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» للدكتـور نصرت عبدالرحمن، ثم تتـابعت الدراسات والأبحـاث المتفـرقة، ولا تزال تتـدفق بغزارة تحدوهـا لهفة اللحـاق «بالحداثـة» وتثبّتها في نفـوس أصحابها الرغبـة في الجديد، والنفـور من كل شيء سواه. وككل جديـد آمن به أصحـابه لقي الاتجاه الأسطـوري في تفسير الأدب الجاهلي حماسـة ورعـايـة كبيرتين من أصحـابـه والمبشرين بـه، وظفـر منهم بإيمان لا يخامـره الشك، فمضـوا يجتهـدون في تأصيلـه وتنميته، ويسترفـدون له من كل صوب. ويمكننـا أن نقرر باطمئنان أن ظهـور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية على نحو ما بينـت سابقاً، ولذا كان علينـا أن نلتمس أصوله النظريـة في تلك الفلسفات والعلـوم التي شهدتها نهايـات القـرن التاسع عشر، وعلى رأسهـا: التحليل النفسي، والأنثـربـولوجيـا ولا سيما علم الأديـان المقـارن، والأساطير. ونضم إلى هـذه المنـابع الفلسفة الرمزية وعلوماً مساعفـة جديرة بالاهتمام كعلم اللغة المقارن، وعلم الآثار بما يقدمه من كشوف أثريةونقوش ولُقَى.

وقد كـان ينبغي أن أعقد فصلاً للحديـث عن هذه الأصول النظريـة لولا أن باحثاً آخر هو الأستاذ عبدالفتاح محمد أحمد نهض بهذا الأمر[1]، ولست أحب أن أكرر الحديث، ولكنني وجـدت أنه لم يستوفِ القول في بعضهـا فحاولت أن أستتمَّه وأستوفيه.

ويعدّ «نورثروب فراي» من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام ١٩٥٧م كتابه «تشريح النقد» الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو «المنهج الأسطوري». وقد أولى «فراي» في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية «الأنماط العليا أو النماذج البدائية» التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد «الصور الكونية» التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية ــ وفقاً لهذه النظرية ـ بمضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون كل «يوتوبيا» تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكراراً لجنة عدن، وهكذا تكون ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو «جنة عدن»، وتكون رحلة السندباد، وزيارة «عوليس» لبيت الموتى، ودخول «يونس» في بطن الحوت، وإلقاء «يوسف» في البئر ــ على ما بينها من اختلاف في المضامين ــ صوراً مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى «فراي» أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي.

إن الأدب ـ وفقاً لنظرية فراي ــ يصدر عن بنية أساس ــ نسق أو نظام ــ هي «الميثة» أي هي «الأسطورة» في حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل» أيام كانت شعائرها «وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج» هي وحدها التي تحددها. وقد ربط «فراي» بين «الميثة» والطبيعة، وانتهى إلى أن هنالك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر. وإذن ليس هنالك «أدب جديد»، بل هنالك «أدباء جدد» تنحصر حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات، ثم لا شيء وراء ذلك. أما وظيفة «النقد» فتنحصر تحديداً في معرفة «الانزياح» الذي أصاب الميثة. وقد عد «فراي» «التوراة» مصدر الأساطير غير المنزاحة[٢].

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية «كارل يونج» في التحليل النفسي. لقد طور «يونج» نظرية «فرويد» باكتشافه طبقة أخرى من «اللاوعي» تقبع تحت طبقة «اللاوعي الشخصي» أو «العقل الباطن» التي اكتشفها «فرويد» ورآها أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة الجنسية المكبوتة والمكبوحة التي تشكل «العقد»، وهذه الطبقة العميقة من «اللاوعي» التي اكتشفها «يونج» هي طبقة «اللاوعي الجمعي» التي تستعصي على التحليل الفرويدي لأنها منبتة الصلة بالكبت والعقد. والإنسان ــ وفق هذه النظرية ــ شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضاً. ويشكل «اللاوعي الجمعي» جزءاً من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كل الناس، وهو ـ على نحو ما نرى ـ مختلف كل الاختلاف عن «اللاوعي الشخصي». إننا نستطيع أن نصوغ هذا الكلام صياغة أخرى فنقول: إن في أعماق كل منا ــ نحن معشر البشر ـ إنساناً بدائياً نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي. وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا ــ بتعبير يونج ــ تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

وعززت جهود علماء «الأنثربولوجيا» هذا الاتجاه في النقد، فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة المتصلة بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضراً، فدفع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت. وحاول «فريزر» في ضوء هذه الإنجازات الأنثربولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عالمية للإنسان في كل زمان ومكان، وبنى وجهة نظره على «الأسطورة» التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون[٣].

وعندما أعاد «ليفي شتراوس» عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثربولوجيا) «نظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق. وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير

(مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثربولوجيين قبله أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يُسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم. وهكذا كان مجهود شتراوس العلمي منصبّاً على تنحية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت»[٤].

ولعل ما وصل إليه الباحثون في علم الأديان المقارن خاصة يعد إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم «اللاوعي الجمعي»، ويغدو حجة قوية بأيدي نقاد هذا المنهج. وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري الكبير «أمرسيا الياد» الذي كشف في كتابيه «أسطورة العود الأبدي» و «رمزية الطقس والأسطورة أو المقدس والدنيوي» عن أمور تثير الدهشة حقاً. وليس في النية أن نكثر من النقل عن هذا الباحث، فكل ما كتبه يستحق القراءة المتأنية والتأمل العميق. لقد عمد إلى تحليل أنماط الخبرة الدينية للإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير ــ بل كثير جداً ــ من الشعوب والقبائل، وحللها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسباب. وقد وقف على التشابه والتكرار في المكان المقدس (الأقاليم والمعابد والمدن ونماذجها السماوية، ورمزية المركز، وتكرار خلق العالم و. . .)، والزمان المقدس (تجديد الزمان وولادة الكون، والإعادة المستمرة لولادة الزمان وزمان الأعياد وبنيتها و. . . .)، ونظرة الإنسان إلى الطبيعة (عالمية بعض الرموز كالرمزية المائية ورمزية الأرض والشجرة الكونية و. . .)، ونظرته إلى الوجود البشري (تقديس الحياة وطقوس العبور والمسارة و. . .). ورأى «أن التدين يشكل البنية الأخيرة للوعي، . . . وأن اختفاء الأديان لا ينطوي أبداً على اختفاء التدين، وأن علمنة قيمة دينية لا تشكل غير ظاهرة دينية. . . وأن إضفاء صفة الدنيوية على مسلك كان فيما مضى مقدساً لا ينطوي على حل للاستمرارية، فالدنيوي ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى

تتجلى في تعبيرات مقدسة»[٥]، ويضيف في موطن آخر: «يمكننا القول إن تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من الظهورات الإلهية، من تجليات الحقائق القدسية. ليس ثمة انقطاع لاستمرارية الظهورات الإلهية بدءاً من أكثرها بدائية كتجلي القدسي في شيء ما، حجر أو شجر، وانتهاء بالتجلي الأعلى الذي يتمثل لدى المسيحي في تجلي الله في يسوع المسيح، فهو دائماً نفس الفعل الخفي: تجلي شيء مختلف تماماً، أي حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا، في أشياء تشكل جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي»[٦]. وقد يبدو للقارىء العجلان أن «الياد» يتحدث عن إنسان الحضارات القديمة وحدها، أو عن الإنسان الديني الذي يكرر حركات غيره وهو بهذا التكرار ما ينفك يعيش حاضراً غير زماني، فكل ما يفعله هو تكرار لفعل «بدئي». ولكن مقاصد قوله تخالف هذا الانطباع مخالفة واضحة، فاختبار الطبيعة، منزوعة عنها القدسية جذرياً، هو اكتشاف حديث. ولا يزال هذا الاختبار لا يدركه إلا قلة من المجتمعات الحديثة[٧]. وهذا «الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني، وهو صنيعته أيضاً، أراد ذلك أم لم يرد، وقد تكوّن من أوضاع اتخذها أسلافه... مهما فعل فهو وارث لا يستطيع أن يلغي ماضيه نهائياً مادام هو نفسه نتاجاً لهذا الماضي... إن الإنسان غير الديني، في حالته الصرف، ظاهرة تكاد أن تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجرداً من القداسة. فغالبية الذين لا دين لهم مازالوا يتكونون دينياً على غير علم منهم»[٨]. ويرى «الياد» أن جملة من خرافات الإنسان الحديث ومحرماته ذات أصل سحري ــ ديني، وكذا الميثولوجيا المموهة التي يحياها، والشعائر التي يمارسها، كالمباهج التي تصاحب السنة الجديدة، أو الانتقال إلى منزل جديد، أو الأعياد، وأفراح الزواج أو الولادة، أو الحصول على وظيفة جديدة، أو الارتقاء في السلم الاجتماعي... إلخ حتى ليستطيع المرء أن يؤلف عملاً كاملاً من «أساطير الإنسان الحديث» بعبارة «الياد» نفسها [٩]، فالسينما تتناول ما لا يقع تحت حصر من الموضوعات الميثولوجية، والقراءة تتألف من وظيفة ميثولوجية لأنها تتيح للإنسان خروجاً من الزمان شبيهاً بالخروج الذي تحدثه الأساطير، والمعمودية في المسيحية تكرار لطوفان نوح، «والعري المعمداني ينطوي على مغزى طقسي (كذا) وميتافيزيقي

في نفس الـوقت: إنه التخلي عـن الملابس القديمـة، مـلابس الفساد والخطيئـة التي يتجـرد منها المعمـد اقتـداء بالمسيح، وهي أيضـاً الملابس التي قـد ارتـداها آدم بعـد الخطيـة، لكنـه (أي العـري) أيضـاً العـودة إلى البراءة البـدائيـة، إلى حـالـة آدم قبل السقوط»[١٠]. بل إن «الشيوعية» نفسها ذات بنية ميثولوجية، فقد تناول ماركس ـ حسب رأي الياد ـ إحدى أساطير العالم الآسيـوي المتوسطي وطورها. وتظهر في هذه الأسطورة شخصية المخلص الصالح (المختار، الممسوح بالزيت، البريء، الرسول، البروليتاريا) الذي تكون آلامه سبباً في تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم. وباختصار: إن ما تحلم به الشيوعية من تحقيق مجتمع بلا طبقات، وما يترتب على ذلك من غياب للشدائد التاريخية، «يجد أدق سابقة له في أسطورة «العصر الذهبي» الذي يعين بداية التاريخ ونهايته، على ما ترويه كثير من التقاليد»[١١].

لقـد أسرف «الياد» كما أسرف كثيرون غيره في الحديث عن الأسطـورة حتى أوشك العالم كله ـ قديمـه وحديثه ـ أن يكون عالماً أسطورياً!! وبـدا الإنسان صانع أساطير ليس غير!! فما الأسطورة؟ ما هذا الشيء الذي نسميه «أسطورة» وهو أكثر واقعية من الواقع، وأشد صـلابة من الحقيقة، وأخلد من التاريخ. «إنني أعـرف جيداً ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها. ولكـن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني «التلكـؤ»[١٢]، هذا ما كتبه القديس أوغسطين. لقـد اختلف الباحثون في تعريف الأسطورة اختلافاً لا يقف عند حـد، فمن «قائل: إن الإسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعيـة أو... إلى آخر يرى أنها مرض مـن أمراض اللغة لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعريـة سمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقـدسة لم تخطر ببـال مبدعيها الأصليين... إلى ثـالث و رابع وخامس و...[١٣]. ولعلنا لا نخطىء إذا رددنـا الحديث إلى أوله فقلنـا: إن الأسطورة حقل من حقـول المعـرفة ملفع بـالغمـوض والضباب والفتنـة. وليس تفسير الأسطـورة أو الحديث عن وظائفها أيسر أو أدنى مطلباً، فكثيراً ما تختلط ـ أي الأسطورة ـ بالتاريخ أو السياسة أو الكيمياء والفلك أو المظاهر الطبيعية الأرضية أو الجوية. وليس يكفي أن نقول في تفسيرهـا: إنها تمثل المرحلة الأولى من طـريق البشرية إلى اكتساب المعـرفة لاحتـوائهـا على بـذرة «التعليل»[١٤]. لكن هـذه الخلافـات الواسعـة في تعـريف

الأسطورة ومصادرها وتفسيراتها لا تلبث أن تطوى حين نصير إلى الحديث عن علاقة الأسطورة بالأدب، فثمة «اعتقاد ثابت بأن الأسطورة قوية الارتباط بالأدب، وإن يكن هذا الارتباط غير واضح المعالم تماماً. . . الأمر الذي يثير المخاوف على مستقبل الأدب كلما ظهرت موجة من مناوأة الأسطورة»(١٥).

ولكن الأسطورة ليست أدباً بل هي مادته الخام. وإذن هناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما. وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، لأن الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وكان علينا أن ننظر ثانياً في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصدية. وبعبارة أخرى: أن ظلالاً وارفة من التاريخ تغمر الأسطورة في الأدب ـ بل وفي غير الأدب أيضاً ـ فتكاد تحجب النظر عن منابعها الأولى. وقد يبدو ربط الأسطورة بالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منه رائحة المفارقة، ولكنه ـ على ذلك ـ حقيقة صلبة. إن الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثربولوجيا في ميدان عمله. لقد غذاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة في الحياة، إن الأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية، أما في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنمو.

ولعل قائلاً يقول: إنك تستوفي من أصحاب هذا النقد ما لم يغرموا لك به، ومن النظرية ما لم تضعه في حسبانها. فهي نظرية ترى الانعكاس الأدبي للخبرة الإنسانية ستاراً زائفاً يخفي مادة أقدم وأعمق جذوراً في النفس، وحسبها أن تكشف عن هذه المادة القديمة العميقة. وإذا صح مثل هذا الاعتراض لم يكن من حق أصحاب هذه النظرية أن يزعموا أنها نظرية في النقد الأدبي بله زعمهم إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حق.

لقد شقي الباحثون العرب ـ دون ريب ـ في محاولاتهم تطويع أدبنا القديم لهذا المنهج، وهو شقاء محمود دون ريب أيضاً، ولو أنهم طوعوا هذا المنهج لهذا الأدب لكان ـ

أو لربما كـان ـ هـذا الشقاء أقل وأنفع في الوقت عينـه . ولكن التاريخ يعلمنـا أن افتراضاً كهذا «لو حدث كذا . . . » افتراض لا معنى لـه . إننا نريد أن نملي المنطق على التاريخ ، والتاريخ غير منطقي كما نعرف . وإذن لم يعد أمامنا إلا النظر في محاولات هؤلاء الباحثين لعلنا نتبين قدرة هذا المنهج على الوصف والحكم والتفسير.

لقـد جاء عصر جـديـد هو عصر نظـريـة «النص» على اختلاف المصطلحـات والتسميات ، وكان الاتجاه الأسطوري واحـدة من هذه النظريات التي جعلت النص محور اهتمامها . وقد بدأ هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي ـ ككل الاتجاهات النقدية المعاصرة عندنا ـ متأخـراً عن بدايته في المجتمع الأوروبي . ولعل هذا التأخير أن يكون فيـه بعض النفع للأدب والنقـد العـربيين ، فنحن لا نبلـو هذا المنهج ابتـداءً ، وإنما نستعيره بعد أن مـر بمرحلـة طويلـة من الاختبار والتجـريب ظهـر في أثنائهـا مدى صلاحيته ، وصرنا بذلك قادرين على أن ننظر إليه في أصوله وفي تطبيقاته العربية نظرة أكثر أناة وسداداً .

ولا يملك المرء إلا أن يقـدر هـذه الجهود المضنيـة التي يبـذلها النقـاد والباحثـون العرب في محاولة تأصيل هـذا المنهج ، فهم ـ على ما بينهم من فروق ـ يحاولـون تعزيزه وتثبيتـه ، ويدحضـون المنـاهج الأخرى في نبرة تعلـو أحيـانـاً حتى توشك أن تكـون هجوماً صريحاً ، وتخفت أحيـاناً حتى تكاد تنقلب همساً أو وشـوشة . ولن أتحدث عما كتبه أصحاب هذا الاتجاه جميعاً ، بل سأقصر الحديث على بعض الدراسات المنشورة في كتب مستقلـة ، وبعـض المقـالات ولا سيما تلك التي نشرت في مجلـة «فصـول» القاهرية مما كتبه الأسـاتذة الأجلاء د . إبراهيم عبدالرحمن و د . أحمد كمال زكي و د . نصرت عبـدالرحمن ود . علي البطل وآخـرون . وهذه الـدراسات هي ـ في حدود مـا أعراف ـ أهم ما كتب في محاولة تفسير شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً .

لقد كان الاتجاه الميثولوجي في دراسة الأدب الجاهلي تعبيراً واضحاً عن الإحساس بأزمة النقد التطبيقي في هـذا الأدب ، وبضآلة القيمة العلميـة لتلك المناهج السائدة ولا سيما المنهج الاجتماعي بصورتـه المبكرة ، كما كـان تلبية لرغبـة عميقة في «تحديث» نقدنا وأدواتـه واللحاق بموكب النقد العالمي . أو قل : كان رداً على المنـاهج القديمة دفعت إليه حركة النقد العالمية المتطورة .

وقد يكـون من العسير أن نتحدث عن تلك الكتب والمقـالات التي تبنت المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي حديثـاً عاماً دون تخصيص لسببين: أولاً لما بينها من فروق، وثانياً لأننا نريد أن نفحص مدى الدقة العلمية فيها، ومدى اتساق منطق كل باحث فيما يقـدمه من آراء وأحكام، ولسـت أريد حقاً أن أتـابع كل واحد منهم متابعة دقيقـة لأن ذلك يطول. ولذا فإن حديثي لن يمضي في جهـة واحدة حتى يفرغ منها، بل سيمضي في الاتجاهات المختلفة في آن معاً إذا اقتضى الأمر ذلك.

***

نقد أدبي أم أنثربولوجيا؟

لعل من الـوفاء للحس التـاريخي أن أبـدأ بكتاب «الصـورة الفنية في الشعـر الجاهلي» للـدكتور نصرت عبـد الرحمن، فهـو أقـدم هذه الكتب والمقـالات التي سأتحدث عنها.

يقدم الباحث في الصفحـات الأولى من كتابه استغراباً جديـراً بالاهتمام، يقول: «والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء إلى الكون، . . . فنظرة الشاعـر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبـداً في نقد الشعـر لأن تلك النظرة هي التي تنير الطـريق أمام النـاقـد فـلا تجعله يخبط في ليل مظلم» ص ١٦. وهـذا مـدخل طيب للحـديث ــ دون ريب ـ، فنحن نـوافقـه في أن نظـرة الشاعـر إلى الكـون ذات شأن وأهمية. ولكننـا سنختلف بعدئذ ــ فيما يبدو ـ في مفهـوم «الكون» ــ والاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منهـا النقد العربي المعاصر معاناة قاسية ـ فما مفهوم «الكون» كما تكشف عنه دراسة الصورة في هذا الكتاب؟

إن تبـويب الكتاب يمكـن أن يخدع القارىء، فقـد عقـد الباحث البـاب الأول للصورة الجاهلية في إطار الموضوع، وجعله فصلين: صورة الإنسان في الشعر الجاهلي ثم صـورة العالم الطبيعي في الشعـر الجاهلي. ولكن القراءة المتأنيـة لهذا الباب تُظهـر بوضوح أنه دراسة مضمونية صرف تذكرنا تذكيراً قوياً بفيض من الدراسات المضمونية التي تناولت هذا الشعـر، ولعل أقرب كتاب من هذه الدراسـات إلى ذاكرتي الآن هو كتاب الـدكتور محمد الحـــوفي «الحيـــاة العربيـــة من الشعـر الجاهلي» وسواه كثير.

ومن الواضح أن الدكتور عبدالرحمن لا يتحدث في هذا الكتاب عن الصورة الفنية بل يتحدث عن الصورة الذهنية تحديداً، ويضم إليها أحياناً ـ في درج الحديث ـ بعض القول عن الصورة الفنية (الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز) دون أن يقصد إليها قصداً أو يقف عندها. وكل من يقرأ الأسطر القليلة التي كتبها عن صورة الرجل والمرأة في هذا الشعر يحس إحساساً عميقاً أن صورة الإنسان ـ بوصفه كائناً اجتماعياً يحاور العالم من حوله حواراً شاقاً يعبر من خلاله عن موقفه من الإنسان والطبيعة ـ قد غابت غيبة كاملة، ولكن صورة الإنسان بوصفه متديناً يقلقه الغيب وسر المجهول قد ظهرت بوضوح!

إن علاقة الإنسان الجاهلي بالمجتمع من حوله تبدو شاحبة لا تكاد تُرى، وعلاقته بالطبيعة من حوله أقل شحوباً ولكنها غير واضحة ولا قريبة من الوضوح، ولكن علاقته بالسماء تخطف الأبصار!!

وإذن قد يكون من حق القارىء أن يظن أن مفهوم «الكون» قد تقلص في رأي الدكتور نصرت حتى أوشك أن ينحصر في علاقة الإنسان بالسماء، أي في التصور أو الموقف الديني. ورب قائل يقول: لعل الشعر الجاهلي نفسه المسؤول عن ذلك، فأقول: ليس الأمر كذلك إلا إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة ميثولوجية، لأننا حينئذ سنغيِّب كل ما لا يخدم هذه القراءة.

وقسم د. نصرت الباب الثاني إلى فصلين، تحدث في أولهما عن «الصورة والرمز الديني» ـ وهو الفصل الذي سنناقشه ـ وتحدث في الثاني عن «الصورة والرمز الوجودي».

وقد تكون مناقشة د. نصرت في كل ما حشده في هذا الفصل من المعلومات والآراء ـ وهي معلومات قيمة بلا ريب ـ تزّيداً لا ضرورة له، ولذا سأكتفي بعدد من الملاحظات. وأولى هذه الملاحظات تتصل «بالفرض» الذي أقام عليه دراسة هذا الشعر، فهو يؤمن إيماناً عميقاً بأن معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن شعر أهل الجاهلية، ويذيع هذا الإيمان في مواطن متفرقة من هذا الفصل كما أذاعه ـ من قبل ـ في مدخل الكتاب النظري. وتأسيساً على هذا «الفرض» ينقلب الشعر الجاهلي بين يديه إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة، فإذا الغزل الجاهلي

عبادة وتقرب للإلهة الشمس، وإذا كل امرأة في هذا الغزل هي الشمس، وإذا رحلة الظعائن في هذا الشعر هي رحلة الشمس كل يوم، وإذا رحلة الشاعر الجاهلي ممتطياً ناقته يقطع بها ظهر الصحراء ترمي إلى هدف واحد لا يتغير هو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود، وإذا حديث هذا الشاعر عما يلاقيه من ضروب الحيوان الوحشي في رحلته المذكورة حديث عن نجوم السماء المختلفة . . . وإذا الشعراء الجاهليون جميعاً ـ لا يستثني أحداً ـ رجال دين من طراز رفيع، نفضوا أيديهم من تراب الدنيا وزخارفها، ونأوا بقلوبهم عن غواياتها، وانحرفوا بوجوههم وضمائرهم عن ضراوة الحياة ومسراتها، وتعلقوا بالسماء!!

وليس يخفى ما في هذا «الفرض» من خلل ومجافاة لروح الفن عامة ـ ولروح الشعر الجاهلي خاصة ـ وما فيه من بُعد عن صورة الحياة الإنسانية في ذلك العصر. فأنا لا أعرف مذهباً نقدياً يربط الشعر بالدين هذا الربط المحكم الصارم، بل قل يذيبه في الدين ويجعله نشاطاً فنياً دينياً صرفاً لا تشوبه شائبة، ولا يعتريه تمرد أو انحراف أو شذوذ، ولا تنحرف به غفلة أو مس من قلق الشعراء والفنانين أو الناس عامة . . . على نحو ما تصور د. نصرت. ولا أعرف عصراً من عصور الأدب العربي الممتدة كان فيه الشعر العربي شعراً دينياً على هذا النحو لا أستثني من ذلك شعر صدر الإسلام نفسه، بل لا أستثني شعر شعراء الدعوة أنفسهم في صدر الإسلام. ولا أعرف جيلاً من الشعراء وقف شعره للدين وحده خلا ما نعرف من أشعار الزهاد والفقهاء، وهؤلاء فئة وليسوا جيلاً كاملاً.

إن افتراض «الدين» منبعاً وحيداً للشعر قضية لا تخلو من مبالغة مسرفة وخلل بيِّن، وما هو أشد مبالغة وأبين خللاً أن نتوهم أن الحس الأخلاقي لدى أمة من الأمم يمكن أن يستقر استقراراً كاملاً فلا يتبدل ولا يتغير، ومن ثم لا تتغير عقائدها وقيمها، على امتداد قرنين من الزمان أو قرن ونصف القرن على أقل تقدير ـ في رأي الجاحظ ـ كما هي حال مجتمع شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي. وينبغي ألا ننسى أن هذا المجتمع كان يمر بمرحلة مهمة من التطور الروحي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهي المرحلة التي أهّلته لقبول رسالة السماء واحتضانها على النحو الذي نعرفه. وكان الشعراء طليعة هذا المجتمع المعبرة عن حركة الواقع فيه،

وعن النـاهض فيه، وعن أشـواقه وأحلامـه ومخاوفه . . . إن كل قيمـة من القيم التي تغنى بها هـؤلاء الشعـراء تحجّبء وراءهـا تـاريخاً طويـلاً من حنين الجماعـة وأشـواقهـا ومعاناتها، وتعبر عن ضرورة تاريخية في حياة ذلك المجتمع .

وإذن ليس الشعر الجاهلي شعـراً دينيـاً خالصـاً كما تصور د . نصرت، وإن كنت لا أنكر أن فيـه بعض الملامح الدينية، وليس هـو حديثاً عن السماء وحدهـا ولكنه ـ كأكثر شعر أهل الأرض ـ حديث عن الحياة بمفهـومها الشامل الرحب . وستكون لنا عودة إلى هذا الفرض بعد حين فلنكتف الآن بهذا القدر من الاعتراض .

والملاحظة الثانيـة تتصل بدعوى وضوح الشعـر الجاهلي وتعليلها، فقد ردّ د . نصرت هذه الـدعوى، كما ردهـا كثيرون غيره، وعدها سـذاجة غير محببـة . ولكنه عللهـا تعليلاً غريباً، فردها إلى الفصل بين الشعر والمعتقد الديني . وأنا لا أشك في أن هذه الدعوى قد غيبت جانباً ضخماً من قيمة هذا الشعر وثرائه حين أوهمت القراء أنه شعر بداوة ساذجة، وكشفت عن تصور قاصر ومحدود لمفهوم الشعر، فقد كان الشعر ولا يزال وسيبقى تجسيداً لاستجابة إنسانية، ولرؤية العالم رؤية جماعية فردية في آن .

وليست هـذه السذاجـة التي يـوصف بها هـذا الشعر حكماً على حقيقتـه بل هي حكم على القائلين بها، وتعبير عنهم . ولكنني ـ في الوقت نفسه ـ لا أعتقد أن مسألة الوضوح أو الغموض في الشعـر متصلة بالدين وحده أو بمصدر هـذا الشعر أياً كان هذا المصدر، بل هي متصلة بطبيعة الشعر نفسه .

والملاحظـة الثالثـة تتصل بالـدين الذي درس د . نصرت الشعـر في ضوئه وهـو الشرك أو الـوثنية، وانصرف مطمئنـاً وراغبـاً عن كل مـا عداهـا، وكأن مجتمع شبـه الجزيرة العربيـة لم يعرف سوى هذه الـوثنية . وينبغي ألا ننخدع بالاستقـراء الناقص الذي ارتضاه د . نصرت لأن المرحلة التي نتحدث عنها هـي مرحلة الأزمات المتلاحقة والمتـداخلة، ولأن الإنسـان الذي نتحـدث عنه في تلك المرحلـة هو «إنسـان مأزوم» روحيـاً ونفسيـاً واجتماعيـاً واقتصاديـاً وسيـاسيـاً . . . وفي مثل هـذه المراحل يصبح المجتمع نفسه موضـوعاً للتأمل والمراجعة والنقد، وتظهر نزعـات أخلاقية واجتماعية وروحية جديدة ـــ ودراسة مجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام تـؤكد صدق هذه الملاحظة تأكيداً صارمـاً ـ . وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقـاً ـ فإننا نتوقع أن

يعبر الشعر في هذه المرحلة عن هذه «الأزمة المركبة» وعن هذه «النزعات» الجديدة، لأن الشعر يعبر عن حركة المجتمع بل عن الناهض في هذه الحركة أولاً. وليس منطقياً أن تعبر الحركة الشعرية عن المستقر الثابت وحده أو عن الآخذ في الاندثار والموت؛ لأن أصوات المخاض وبشائر الولادة تقلق الشعراء والمصلحين أكثر مما تؤرقهم حشرجات الموت.

ثم أليس في هذا المسلك النقدي انحراف عن الصواب قد يفضي بصاحبه إلى الخطأ الصريح؟ فمن يصدق أن الدين وحده هو مصدر الصور الشعرية؟ فإذا كان الدين نفسه ـ كما يلاحظ د. نصرت ـ غامضاً تكشَّف لنا ما يجر إليه الغموض من بلبلة واضطراب، وما ينجم عنه من تعليل وتفسير قسريين.

وتتصل الملاحظة الرابعة بإطلاق الأحكام والآراء وتعميمها دون حذر أو احتراس. فالدكتور نصرت يقرن الشعراء الجاهليين بالكهان صراحة، يقول: «إذن لا نستطيع، ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهاناً، إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم[١٦]». وفي أثناء دراسة الشعر يسقط فعل المقاربة (يكادون) ويتلاشى ما قد يوحي به من الحذر!! وإذا كان الأمر كما تصور د. نصرت فينبغي أن نمضي في هذا التصور إلى آخر نتائجه المنطقية، وهنا سوف يجد د. نصرت نفسه في موقع واحد مع «مرجليوث» الذي جعل الشعر الجاهلي ضرباً من الكهانة، وجعل الشعراء الجاهليين كهاناً. ولست أظن أن د. نصرت سيرضى بالأحكام التي أطلقها مرجليوث تأسيساً على هذا الاقتران بين الشعر والكهانة[١٧]. وإذا صح أن هؤلاء الشعراء كهان أو كالكهان، وأن شعرهم ينبغي أن يرتبط بعقيدتهم ويساوقها، فينبغي أن تكون أغراض هذا الشعر جميعاً ــ وفقاً لتصور د. نصرت ـ أغراضاً دينية أو موصولة بالدين بسبب قوي أو أسباب. ولقد تحدث د. نصرت عن الغزل وقصص الحيوان الوحشي والمطر، وأمسك عن القول في سواها من الموضوعات والأغراض ـ وأنا استخدم مصطلح «الأغراض» هنا نظراً لشيوعه لا اقتناعاً به، وهذا أمر يحتاج إلى وقت آخر ومكان آخر ـ، أفيصحّ على شعر الرثاء والفروسية والخمرة والاعتذار والمدح والفخر والحماسة والهجاء القبلي وشعر الصعاليك وسوى ذلك كثير من فنون هذا الشعر وموضوعاته ما أطلقه من أحكام على الغزل وقصص

الحيـوان؟! أم إن هؤلاء الشعـراء يكونـون كهانـاً ورجـال دين في شطر من شعـرهم، ويكـونـون شعراء عـاديين في أشطـار أخـرى منه؟ إن د. نصرت لا يميـز بين شطـر وشطـر، ولكنـه يربط الشعـر كلـه بـالعقيـدة على نحو مـا ربط الشعـراء كلهم بهذه العقيدة. فكيف يمكن أن يستقيم له الأمر الآن؟

ثم هل تصدق، حقاً، تلك الأحكام التي أطلقها د. نصرت على الغزل الجاهلي كله، وعلى قصص الحيوان الوحشي جميعاً؟

إن علينا أن نميز تمـيـزاً دقيقاً وواضحـاً بين الشعر والمعلومـات التي ساقهـا د. نصرت في هذا الفصل ـ وهي معلـومات غزيرة وقيمة جداً دون ريب ـ، فالشعر شيء والمعلومات شيء آخـر. بعبارة أخرى: إن صدق هـذه المعلومات تاريخيـاً ـ أي صحة وجودها في واقع تاريخي بعينه لا نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً ـ لا يعني أنها موظفة في الشعر على وجه الضرورة واللزوم، كما يقول أهل المنطق، توظيفاً مطابقاً لهذا الصدق، لأن طبيعـة الشعر تقتضي أن يحوّر الشعراء في مـوادهم الخام تحويراً يقل أو يكثـر، فكيف تكـون الحال إذا كنا لا نستطيع أن نثبت أن هـذه المعلـومـات مواكبـة تاريخياً لهذا الشعر كما هي الحال في شعرنـا القديم؟ إن دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين ـ كما لاحظ د. نصرت بحق ـ «من أشق الأمور وأشـدها عسراً» لسببين: أولاً لأن «الحياة الدينيـة في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانـة واحدة تنتظم كل العرب» كما لاحظ د. نظرت أيضـاً. وثانيا ـ ولعله أهم من سابقـه ـ لأن العلاقـة بين الدين والشعر عـلاقة غامضـة ومعقدة، وليست واضحـة كما ظن د. نصرت، فنحن لسنا أمام شعراء ينظمون عقائدهم الدينية متونـاً شعرية. إن الدين جزء من البنية الثقافية المعقدة، وله ـ بـوصفه وعياً لاهوتياً ـ خصوصيـة ذات شأن. ثم إننا لا نعرف شيئاً ذا قيمة كبيرة عـن هؤلاء الشعراء الجاهليين وعـلاقتهم بالـدين. إننـا نعرف هذا الـدين معرفة غامضة، ونعرف هؤلاء الشعراء ـ بوصفهم بشراً ـ معرفة غامضة أيضاً، ونعرف علاقة هؤلاء الشعراء بهذا الدين معرفة أشد غموضاً، لأننا لا نعرف معرفة دقيقة متى نشأت هـذه العبادات، وإلى متى استمـرت، وأين انتشرت؟ وقـد لاحظ د. نصرت نفسه شيئـاً من ذلك فالتمس له تعليلاً يـرى أن الحيوان الطوطم قد يظل طـوطماً بعد زوال الدين الـذي ارتبط به، وأن الصورة الشعـرية قد تـرتد إلى حياة دينيـة سحيقة،

وليس من الضروري أن تدل على حياة دينية يحياها الشعراء. وإذا كان ما تقدم صحيحاً ـ من حيث المعارف التاريخية، ومن حيث علاقة الشعر بالدين ـ فقد تكون دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين وحده، فيما يبدو لي، دراسة تحفّ بها المخاطر، وتشتبه عليها الدروب، وتكثر أمامهامطاوي الطريق.

ولنعد مرة أخرى إلى أحكام د. نصرت التي أطلقها على الغزل وقصص الحيوان، والمنهج الذي اتبعه للوصول إلى هذه الأحكام. لقد جمع طائفة ضخمة من صور المرأة والشمس والغزالة، وضم إليها زاداً طيباً من المعلومات، وانتهى من ذلك كله إلى أن المرأة في الشعر الجاهلي رمز للشمس. ولم يدرس الغزل الجاهلي كله، ولكنه اكتفى منه بثلاث قصائد إحداها للأعشى والأخريان لقيس بن الخطيم ـ وكلاهما عاش في أواخر العصر الجاهلي ـ. ولن أتحدث عن دراسة هذه القصائد أو غيرها الآن لأنني سأعود إليها فيما أستقبل من الحديث. بيد أنني أحب أن أسأل: هل يصح أن تكون هذه القصائد الثلاث ممثلة للغزل الجاهلي قاطبة، فنعمم الحكم تعميماً صارماً؟ وإذا كان د. نصرت يرى أن الصور المجتزأة من سياقها في القصائد المختلفة يمكن أن تكون ظهيراً لحكمه، فإنه يكون قد حكم على الصورة بوصفها كلاً ناجزاً مكتملاً ومستقلاً لا بوصفها بؤرة لشبكة من العلاقات الحية، وعلاقة في الوقت نفسه في بنية القصيدة. ولو قيّد أحكامه بعض التقييد، فلم ينكر على الشاعر الجاهلي أن يكون عاشقاً حيناً كما يعشق كل البشر، ورامزاً حيناً آخر، لكان ـ فيما أتوهم ـ أقرب إلى الصواب. ولماذا أطيل الجدل؟ ألم يقل هو نفسه منذ قليل: «ليس من الضروري أن تدل الصورة الشعرية على حياة دينية يحياها الشعراء»؟ ويبقى بعدئذ أن أسأل: إذا كانت رحلة المرأة في الظعائن رمزاً لرحلة الشمس، فلم لا تعود هذه المرأة من رحلتها في اليوم التالي كما تعود الشمس؟ وإذا كان إقفار الديار بسبب رحيل المرأة الشمس فإن الشمس لا ترحل رحلة أبدية فتقفر الديار بسبب رحيلها... وأهم من هذين السؤالين وأدق هذا التساؤل الممتاز الذي يتساءله د. نصرت نفسه: لماذا توجد الآرام والبقر الوحشي في الأطلال وهي رموز للشمس؟ ولماذا جعل الشعراء فيها نباتاً والنبات دلالة الخصب؟ ولكن الجواب الذي يقدّمه يكرّ على الفرض الأساس للبحث ويبطله، يقول:

«فلنتذكر أننا أمام إنسان يهمه في هـذا الموقف أن يذكر أن ما يتعلق بالإنسان قد رحل: فالناقة قد رحلت، والفرس قد رحلت، وكل حيوان يفيد منه الإنسان قد رحل».

سؤال واحد يجول بخـاطري الآن: عمّن يتحدث الشاعـر الجاهلي؟ هل يتحدث عن الإنسـان وعلاقتـه بالحياة والمجتمـع أم عن الإنسان وعـلاقته بـالسماء؟ إذا كان يتحدث عن المعتقد الديني وحده فلِمَ هذه العودة إلى الأرض؟ وإذا كان يتحدث عن المجتمع في حركته الدائبة فلماذا نعاقبه هذه العقوبة الأسطورية فنحكم عليه بأن يظل بصره معلقاً بالسماء؟

إن تكرار التشبيه يلفـت النظر حقاً، ولكن استنتاج الأحكام مـن الصور الجزئية المكررة في سياق واحد مقتطع من سياق أكبر هو سياق القصيدة يلفت النظر أيضا، بل يأخذ بتـلابيب المرء، ويهزه هزاً، فقد شُبهت المرأة بالشمس حقـاً، ولكن الرجل شبه بها أيضاً كما في إحدى اعتذاريات النابغة:

فـإنك شمـس والملـــوك كـــواكـب

إذا طلعت لم يبـــد منهـن كـــوكب

فهل كـان الرجل مقـدساً أيضـاً؟ وكيف يكون هـذا المجتمع الذي يقـدس المرأة والرجل معـاً؟ ونحن نعلم أن المرأة قد شبهت ـ وتكـررت هذه التشبيهات ـ بعناصر حيوانية ونباتية كثيرة، فهل يعني ذلك أن هـذه العناصر جميعاً كانت مقدسة؟ ونحن نعلم أيضاً أن للمـرأة أكثر من صـورة واحدة في هـذا الشعر، فكيف نفسر صـورها الأخرى؟ اقرأ ـ إذا شئت ـ غـزل الأعشى، وتأمل حديثه عن المرأة التي تخون زوجها، واقرأ غـزله في الجواري والقيان، ثم اقرأ مقـدمة «العذل أو الفـروسية» التي تتردد في الشعـر الجاهلي، وتأمـل نبرة السخط على المرأة، وهـو سخط يكـاد ينقلب شجـاراً بالأيدي كما في شعـر «لبيد بن ربيعة» وغيره، ثم اقرأ غزل بعض هـؤلاء الشعراء كغزل «المثقب العبدي» بفاطمة في قصيدته التي على النون:

أفـــــــــاطـمُ قبـلَ بَيْنِـكِ متعينـي

ومنعُـكِ مـــــــا سـألـتُ كـأنْ تَبينـي

فـــلا تَعِـدي مـــواعـــدَ كـاذبـــاتٍ
تَمُرُّ بها ريـــــــــــــاحُ الصيـفِ دوني
فـإني لـــــــــــو تخالِفُنـي شمالي
خِـــــلافَكِ مـــــا وصلتُ بها يَميني
إذن لقطعتُهـــــــــــا ولقلـتُ بِيني
كـــذلـكَ أَجتـــوي مَنْ يَجتـــويني

اقـرأ هـذا كله ــ وهـو غيض من فيض ــ ثم أخبرني هل لا تـزال المرأة في نظـرك مقدسة ومعبودة لدى أولئك الجاهليين؟

وليس حديث د. نصرت عن الأطـلال منبت الصلة بحديثه عن الغـزل، بل هو منه في الصميم، وهو يكرر آراءه فلا تكاد المرأة تظهر في الشعر غير راحلة، وبرحيلها تقفـر الديـار، فكأنما ربط الشعراء بين المرأة والخصب. وسيـدة الطلل هي الشمس ربة الخصب ومعبودة الجاهليين، ورحيلها يؤدي إلى إقفار الديار كما يقول [١٨]. إن النصوص ترد هـذا الحكم فما أكثر ما نـرى هذه الأطلال مملوءة بقطعـان البقر وآجال الظباء وصغـارها وهي تنهض من كل جانب كما ينهض الزرع في الأرض البـور بعد إحيائها، وقد طاب لها جميعـاً العيش لكثرة الكلأ... فأين الإقفار والجدب؟ أليس النبات والحيوان والماء دليـلاً باهراً على الخصب؟ إن الخصب مفهوم متصل بـالواقع الطبيعي لا بحركةالمجتمع، وهو في مجتمع قائم على الترحال يرتبط بالحيوان أكثر من ارتباطه بالزراعة.

وحين يتحـدث د. نصرت عن رحلة الشـاعـر وقصص الحيـوان الوحشي يحشـد طائفة قيمة من المعلـومات الفلكية، فإذا الناقة التي يركبها الشاعـر موجود مثلها في السماء، وإذا الثور الوحشي الذي أسرف الشعـراء في تكرار قصته له نظير في السماء، وإذا الصيـاد الذي يعـرض للحيوان الـوحشي لـه مايشـابهه تقريبـاً في السماء، وإذا الكـلاب التي تهاجـم الثـور الـوحشي لها مـا يماثلهـا من مجمـوعـات النجـوم في السماء... وقل مثل ذلك في الفـرس والنسر والقطاة والظليم.. ومـاذا بعد؟ لم يبق

من قصص الصيد أمام القارىء المتعجل للشعر الجاهلي سوى قصتين هما: قصة البقرة الوحشية وقصة حمار الوحش. أما قصةالبقرة فيضرب د. نصرت عنها صفحاً لا لأنها قليلة الدوران في الشعر الجاهلي ـ فهي مبثوثة في دواوين كبار شعراء العصر كزهير ولبيد والأعشى وسواهم ـ بل لأنه لم يجد لها شبهاً في السماء، وقد يضطره ذلك إلى أن يربط هذا الشعر ـ أو طرفاً منه ـ بالأرض، وهذا ما لا يحبه ولا يرغب فيه. وأما حمار الوحش فيختصر أمره أو مشكلته بعبارة واحدة «يمكن أن يكون له مثيل في السماء»[19]، ويزيد في الهامش: «يخيل إليّ أنه مجموعة ممسك الأعنة أو الرامي». وبما أن القضية تدور في إطار الإمكان والتخييل فسنتركها معلّقة دون أن ننسى أن قصته تضارع قصة الثور الوحشي دوراناً في القصائد الجاهلية، وأن د. نصرت لم يستطع أن يلتمس له نظيراً في السماء يطمئن إليه. ولكن القارىء غير المتعجل للشعر الجاهلي لا يجد هذه القصص وحدها، بل يجد قصصاً أو حكايات أخرى لعل أبرزها حكايتان كلتاهما محمّلة ـ كقصص الحيوان الوحشي ـ بالشقاء والخطر والكفاح، وهاتان الحكايتان هما: حكاية «الصيد البحري» أو «الجمانة البحرية» على نحو ما نراها في شعر «المسيب بن علس» وغيره، وحكاية «مشتار العسل» على نحو ما نصادفها في أشعار الهذليين. ولست أدري كيف سيوجه د. نصرت كلتا الحكايتين وهو المولع بأن يجد لكل أمر نظيراً في السماء؟ قد يقول إن الجمانة هي المرأة ـ الشمس، ولكن ماذا عن البحر والصيادين والسفينة والظفر بهذه الجمانة وسوى ذلك مما نصادفه في هذه القصة البديعة؟ وماذا عن القصة الأخرى؟ ثم ماذا سيكون رده لو أنني مضيت أُحصي الصور الفنية في فنون هذا الشعر جميعاً لا في الغزل ورحلة الشاعر وحدهما كما فعل د. نصرت؟ هل سيكون بوسعه أن يربط هذه الصور جميعاً بالمعتقد الوثني دون تعسف وعدول عن القصد؟ فإذا كان يستطيع ذلك حقاً فلِمَ لم يقم به؟ بل لعلي لا أخطىء إذا قلت: إن هذا هو ما كان ينبغي عليه أن يفعله، فعنوان بحثه هو «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» لا في جانب من هذا الشعر.

ويرى د. نصرت أن الفرس رمز للشمس أيضاً، ولكنه لايلبث أن يضيف: إن لها نظيراً في السماء يتمثل في تلك المجموعة النجمية التي تسمى الجوزاء أو الجبار[20]. ويبدو في هذا القول قدر من التداخل لا يخفى عن المتأمل، فكيف

تكون الفرس رمزاً للشمس وقريناً للجوزاء في آن؟ أم تراه يميز بين الشكل والوظيفة، فهي من حيث الشكل تشبه الجوزاء، وهي من حيث الوظيفة ترمز للشمس؟ وإذا صح أنه يريد ذلك فما قيمة هذا التمييز؟

ما زلت أظن أن د. نصرت قد أسرف على نفسه، وألزمها ما ليس يلزمها، حين جنح إلى إطلاق الأحكام وتعميمها، وكان بوسعه ـ لو أراد ـ أن يضمن لأحكامه حظاً أوفر من الاعتدال والسداد.

وثمة ملاحظة خامسة تتصل بحديث د. نصرت عن مقتل الثور الوحشي في قصائد الرثاء، يقول: «لقد تنبه الجاحظ إلى مسألة الحياة والموت في قصة الثور فذكر أن الشعراء كانوا يقتلون الكلاب في المدح ويقتلون الثور في الرثاء. وعلى الرغم من أنني لم أجد قصيدة جاهلية يذكر فيها الثور في الرثاء أو يقتل فإن افتراض وجودها ـ وفق رأي الجاحظ ـ يدل على أن قصة الثور في الشعر ترتبط بالحياة والموت» (٢١). حقاً لم تصل إلينا ـ فيما أعرف ـ قصيدة لشاعر جاهلي يقتل فيها الثور الوحشي، ولكن هذا الثور قتل في قصائد كثيرة لشعراء مخضرمين وصلت إلينا. وإذا كنا نستطيع أن نحكم على بعضها بأنها قيلت بعد الإسلام كعينية «أبي ذؤيب» وغيرها فإننا لا نستطيع أن نحكم عليها جميعاً هذا الحكم. وعلى أية حال فقولة الجاحظ المشهورة تدل دلالة شبه قاطعة على هذا الأمر ـ وليس الجاحظ ممن يطعن عليهم في معرفة أشعار العرب ـ. وإذا صح أن نقيس قصة الثور إلى قصة حمار الوحش فإن قولة الجاحظ تظفر بسند قوي، ففي شعر «أبي كبير الهذلي» قصيدة رثاء ميمية تقتل فيها بعض حمر الوحش(٢٢). على أن أهم ما في حديث د. نصرت ليس هذا الذي تقدم، ولا هو موطن الملاحظة، بل أهم ما فيه هو نظرته إلى الشعر ههنا، فهو يربط القصة بالحياة والموت أي بالواقع الإنساني كما فعل في موطن سابق، وفي هذه النظرة إلى الشعر مخالفة صريحة بل قل مناقضة لنظرته الأساس التي راح يفسر هذا الشعر في ضوئها ويربطه بالسماء ونجومها وأبراجها.

وسأكتفي الآن بملاحظة أخرى تتصل بموقف د. نصرت من لغة الشعر الجاهلي، فهو يرى «أن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً»(٢٣)، ويفسر وفقاً لهذه الرؤية قول النابغة الذبياني:

لِترعَ سُعادُ حيثُ حلّت بناتُهُ

وأحببْ بِسُعدىٰ من خَليطٍ مُوادعِ

فيقول: «ولذا لا يبدو غريباً قول النابغة الذبياني لترع سعاد حيث حلت بناته، فإن قطرات المطر في التصور الجاهلي بنات ذاك المعبود من أمها الناقة»[٢٤]. كما يفسر قول غيره أيضاً تفسيراً مشابهاً لهذا التفسير.

وتقودني هذه الملاحظة إلى كتاب آخر أصدره د. نصرت منذ وقت، هو كتابه «الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الجاهلي»[٢٥]. وفي هذا الكتاب يمضي في تفسير الشعر وفق هذا التصور، فإذا قال خالد بن زهير مخاطباً غريمه:

فأَقْصِرْ ولا تأخذْكَ مني سحابةٌ
ينفِّرُ شاءَ المُقْلِعينَ خريرُها

رأى أن خالداً «مقتدر على اجتلاب سحابة في يوم صافٍ فيسقط مطراً ينفر خريره شاء خصومه»[٢٦]. إن هذا التصور الذي يصدر عنه د. نصرت في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره لأنه يلغي المجاز، ويحمل الشعر على الحقيقة كما لو أن هذا الشعر يعبر عن فجر الحياة الإنسانية الأول. ومما يزيدني استغراباً لهذا التصور اللغوي أن المرحلة التي يتحدث عنها هي الجاهلية المتأخرة، وأن الشعراء الذين يفسر شعرهم هذا التفسير - أو بعضهم على الأقل - قد أدركوا الإسلام!! وإذا صح أن يفسر شعر أبي ذؤيب ومعاصريه على هذا النحو فإن مفهوم المجاز ينبغي أن ينتفي من شعرنا القديم، بل إن هذا المفهوم ينبغي - أو يجوز - أن ينتفي من القرآن الكريم إذا سلمنا بصحة القضية، واستخدمنا القياس لأن الزمن الذي يفصل بين هذا الشعر ونزول القرآن لا يكاد يذكر. وأنا أعلم أن الذي حمل د. نصرت على ركوب هذه المسالك الضيقة الوعرة هو أمر واحد لا غير، أعني تأكيد فرضه العلمي الذي تحدثنا عنه في كتابه الأول، أي: صدور هذا الشعر عن المعتقد الديني وحده. ويشقى د. نصرت شقاءً مريراً في كتابه «شعر أبي ذؤيب الجاهلي» وهو ينقب هنا وهناك في أطراف هذا الشعر عن ملامح أسطورة دينية ضائعة، ويضم ملامح هذه الأسطورة بعضها إلى بعض على نحو يذكرنا بأعمال الترميم التي يقوم بها علماء الآثار، ثم يضم إليها أشتاتاً من المعارف الدينية وأشتاتاً أخرى من أساطير معروفة لينتهي من ذلك كله إلى اكتشاف «أسطورة هذلية تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية»[٢٧]، وهو لا ينتهي إلى ما

انتهى إليه إلا بعد أن يقرأ شعر أبي ذؤيب قراءة تعتريها الظنون في مواطن شتى ، وهذا أمر سأعود إليه فيما استقبل من الحديث . وأنا لا أعرف أيضاً كيف ميز بين شعر أبي ذؤيب الجاهلي وشعره الإسلامي ، فهو لا يذكر شيئاً عن هذا الأمر على أهميته ، بل أنا أستطيع أن أقول باطمئنان : إن د . نصرت لم يميز قط بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام لدى أبي ذؤيب ، وراح يستظهر بهذا الشعر بشطريه كلما رأى ذلك يسعفه . وأنا لا أنص على قصيدة بعينها كالعينية الذائعة الصيت مثلاً بل أحيل القارىء إلى الكتاب والديوان ، وأترك له الحكم ! ! ! وأستطيع أن أبني على هذا الأمر أمراً عظيم الخطر لا لأنه ينقض التفسير الأسطوري لشعر أبي ذؤيب ، بل لأنه يستخلص من هذا التفسير وفقاً لمنطق الباحث نفسه قضية يدحضها التاريخ وينكرها الباحث نفسه ـ فيما أظن ـ ، فإذا كان شعر أبي ذؤيب في الجاهلية والإسلام معاً يكشف عن أسطورة دينية كأسطورة عشتار ، فمعنى ذلك أن أبا ذؤيب لم يعرف الإسلام إلا رياءً وأن شعراء آخرين من قومه شاركوه في بناء الأسطورة ـ كما يظهر البحث ـ لم يعرفوا الإسلام إلا رياء ، ومن يدري فلعل قبيلة هذيل قاطبة لم تعرف الإسلام ، فهذه الأسطورة التي يتحدث عنها الباحث لا تخص شاعراً واحداً ولا طائفة من الشعراء ، ولكنها تخص القبيلة جميعاً ! ! إن دهشة الاكتشاف ـ أو ما يبدو أنه اكتشاف ـ قد تخدعنا أحياناً فنرسل أحكاماً صارمة دون أن نفطن إلى أن هذه الأحكام المطلقة تفتقر إلى شيء غير قليل من اتساق المنطق وتماسكه ، فكل قضية منطقية هي حلقة في سلسلة ، وليست تصح هذه القضية ما لم تصح مقدماتها ونتائجها . ولأعد مرة أخرى إلى أسطورة (أم عمرو) وأسطورة عشتار فقد خُيِّل للدكتور نصرت أنه قال الكلمة الفصل في أمرهما ، فكلتاهما اغتلت غلالة من الواقع ـ على حد تعبيره ، وتعبيره في كتابيه جميعاً يلفت النظر ويستحق التقدير ـ فبدت امرأة من لحم ودم ، تُحِب وتُحَب ، وتبدل عاشقيها ، وبدت كلتاهما ممثلة للحب المتصل بالإخصاب . ولعلي لا أخطىء إذا قلت إن هذه الصفات لا تقرب «أم عمرو» من الأسطورة بل تقرب الأسطورة من الحياة الواقعية ، وهل هنالك امرأة لا تُحِب وتُحَب وتمثل الإخصاب الجنسي ، أكاد أقول : ولا تبدل عشاقها ؟ ! ! إننا محتاجون ـ إذا أردنا تأكيد أسطورية أم عمرو ـ إلى صفات خارقة تميزها من بني البشر ، وترفعها إلى مصاف الآلهة ، أما أن نؤكد أسطوريتها بصفات بشرية لأن الآلهة تمتلك هذه الصفات فهذا أمر غريب لأنه كما قلت يقرب الأسطورة

من الواقع لا الواقع من الأسطورة. فإذا نظرنا بعدئذ في بقية وجوه الشبه رأينا وجهين لا غير: أحدهما أن كلتيهما تمثل الخصب الطبيعي، والآخر أن كلتيهما تمثل الحرب. ولكن كلا الوجهين يبدو عند التدقيق رغبة أكثر منه حقيقة، فقد فهم د. نصرت بعض النصوص فهماً يعز على المتصلين بشعرنا القديم اتصالاً وثيقاً أن يقبلوه لأنه قائم ـ في جانب منه ـ على إلغاء المجاز ـ كما قدمت ـ وقائم ـ في جانب آخر منه ـ على الالتواء بالنصوص وتوجيهها وجهة بعيدة. إن علينا ـ إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة سديدة ـ أن نستحضر تصور أهل الجاهلية للمعاني، وطرائقهم في التعبير عنها، وحينئذ سوف نجد أن «أبا ذؤيب» لم يقصد إلى ما ذهب إليه د. نصرت. فإذا قال الشاعر: «أمنك برق أبيت الليل أرقبه» جاز أن نظن أن صورة أم عمرو تستردف صورة البرق، أو أنهما تختلطان، أو أننا أمام تحولات تصويرية للفكرة الإعلامية في البيت أو سوى ذلك. . . ولكننا لا نستطيع أن نفسر قوله هذا بأن «أم عمرو» هي ـ على الحقيقة ـ مصدر هذا البرق الحقيقي، فما أكثر ما قال الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام مثل هذا القول!

وإذا قال الشاعر:

سقى أمَّ عَمـــرو كلَّ آخـــر ليلـــةٍ
حَنـــاتِمُ ســـودٌ مـــاؤهنّ ثَجِيْجُ
فـــذلك سُقيـــا أمِّ عمـــرو وإنني
لِما بـــذلتْ من سَيْبِهـــا لَبَهيجُ

لم يكن معنى ما تقدم أن أم عمرو هي التي جلبت المطر الغزير على ديار هذيل، وهو عطاء منها. والغريب حقاً أن د. نصرت لا يعتم أن يرى في أمر هذا المطر رأياً آخر، فيلتوي بالنص حين تضيق به سبيل الموازنة بين عشتار وأم عمرو، فالأولى تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان ولا تمثل المطر، وأم عمرو تمثل المطر وحده. «والغالب في الديانات الوثنية أن يكون المطر والصواعق والبرق من اختصاص أرباب ذكور وليس ربات إناثاً». ولذا يقول:

«وإذا عدت إلى ما قبل ذلك البيت« فذلك سقيا أم عمرو »ألفيت قول أبي ذؤيب:

سقى أمّ عمـــــرو كل آخـــــر ليلـــــة
حنـــــاتـم ســـــودٌ مـــــاؤهن ثجيـج

ورجحت إذا حللت في موضعه أن الكلام عـائد إلى الصنم ود، فهو الذي يسقي أم عمرو»[٢٨].

وأنا أقول: هذا موضع المثل:

إذا أفســـــــدتَ أولَ كـلِّ أمـــــــرٍ
أبـتْ أعجـــــــازُهُ إلا التـــــــواءَ

لقد أسرف د. نصرت في توجيه النص توجيهاً بعيداً، فمن أين جاء بالصنم.«ود» وليس في القصيدة كلهـا أية إشارة غامضة أو صريحة إليـه؟ وكيف يكون الصنم «ود» هو الساقي أي فاعل فعل «سقى» ويكـــون الشطر الثانـــي من البيت «حناتِمُ سودٌ ماؤهن ثجيج»؟ولو صـــح ما ذهب إليه د. نصـرت لوجـــب أن نقرأ «حناتِمَ سوداً» بالنصب ليس غير، وهـذه قراءة لم يذكرهـا أحـــد من المتقدمين، ولا خطـرت ببال د. نصرت، فيما يبدو، فلم ينص عليها. وبعد هذا كله نريد أن نعرف معرفة دقيقة: هل كان المطر ـ في رأي د. نصرت ـ من عطاء أم عمرو، وبذلك تختلف عن عشتار اختلافـاً واضحاً، وتخالف الديانـات الوثنية أيضاً؟ أم كـان «المطر» من الصنم «ود» ولم يكن من أم عمرو، وبـذا لايكون وجه الشبه قائماً بين أم عمـرو وعشتار من حيث كونهما ممثّلتين للخصب الطبيعي؟

فإذا مضينا إلى وجـه الشبه الآخر بين أم عمرو وعشتـار ألفينا الأمر لا يقل غـرابة عن سابقـه، فالدكتـور نصرت يجعل كل النساء اللـواتي وردت أسماؤهن وكناهن في شعر أبي ذؤيب امـرأة واحدة هي «أم عمرو»، لأن صفـات أولئك النساء تـوافق ـ في رأيه ـــ صفات أم عمـرو. ولقد يصعب الاطمئنان إلى هـذا القول أو قبـوله، فليست صفات هـؤلاء النساء واحدة إلا أن تكـون تلك الصفات من المعـاني الكبرى في عالم الغـزل، وهي تلك المعاني التي تتفق فيهـا لا نسـاء أبي ذؤيب وحده بل كثير جـداً ـ وهي كثـرة تكاد تستغـرق الكل ـــ من النساء في شعـرنـا القديم. بل إن في غـزل أبي ذؤيب ببعضهن، كغزله بخثماء[٢٩]، من اللوعة والحزن والجيشان النفسي ما في شعر العذريين، وإن صـورة بعضهن كأسماء مغايرة جداً لصـورة «أم عمرو»[٣٠] ـــ وأنـا

أسوق أمثلة ولا أستقصي ـ، وبذا يتضح أن الفروق بين أولئك النساء فروق كبيرة. وذكر د. نصرت أن أبا ذؤيب ربط بين «أم عمرو» ومقتل «نشيبة بن عنبس» فكأنها ـ في رأيه ـ تتحمل مسؤولية قتله، وبنى على هذا الربط أن أم عمرو كعشتار تمثل الحرب. ولقد يستغرب المرء كيف استقام له مثل هذا الحكم، وهو لم يخطم كلامه ولم يزمّه ـ على حد قول بعض القدماء ـ، فلقد ذهب الرثاء ـ رثاء القتلى، ورثاء الذين ماتوا حتف أنوفهم ـ والحديث عن الحرب والانتقام بالشطر الأعظم من شعر أبي ذؤيب، ولم تذهب الموضوعات الأخرى إلا بشطر يسير منه. ولو صح أن أم عمرو تمثل الحرب لظهرت في هذه القصائد جميعاً أو في طائفة واسعة منها على الأقل، ولا سيما في تلك التي تتحدث حديثاً مباشراً عن الحرب والقتلى والانتقام[٣١]. ولكن أم عمرو لم تظهر قط في أية قصيدة من هذه القصائد الأخيرة، بل هي لم تظهر إلا في قصيدتين من ست قصائد ذكر الشاعر فيها نشيبة.

وظهورهما معاً ـ أي أم عمرو ونشيبة ـ في قصيدتين لا ثالثة لهما لا يسمح بإطلاق حكم صارم كالحكم الذي أطلقه د. نصرت. بل أكاد أقول إن أبا ذؤيب ربط بينهما وبين فكرة التجلد للدهر والشامتين بوضوح باهر ينفي فكرة الربط بينهما وبين الحرب. ويبدو هذا الربط الذي أتحدث عنه في غير موطن من شعر أبي ذؤيب عامة كما في عينيته المشهورة مثلاً على نحو ما يبدو في إحدى هاتين القصيدتين بجلاء، يقول:

فإن تَصْرمي حَبلي وإن تتبـــــــدّلي
خليـــــلاً ومنهمْ صـــــالحٌ وَسَميجُ
فإني صبرتُ النفسَ بعـــــدَ ابنِ عنبسٍ
وقـــد لجَّ من مـــاءِ الشـــؤونِ لَجوجُ
لأُحْسَبَ جلـــداً أو لينبأَ شـــامتٌ
وللشرّ بعـــد القـــارعـــاتِ فُـــروجُ
فـــذلك أعلى منكِ فقـــداً لأنـــه
كـــريمٌ وبطني بـــالكـــرامِ بَعيجُ[٣٢]

ولعلي لا أخطىء إذا قلت ـ بعد هذا كله ـ : إن القول أو الاعتقاد بأن أم عمرو ممثلة للحرب اعتقاد مبلبل لا يكاد يظفر بسند يثبته في النفس، بل هو ـ إذا شئت الدقة ـ اعتقاد تتخطفه الظنون، ويضعفه الشك، ويلتوي دون مقاصد النصوص.

ماذا بقي لأم عمرو من الملامح الأسطورية؟ لم يبق لها من تلك الملامح ما يستحق مرارة الجدل، فلأمض إلى طرف آخر من الحديث أختم به ـ ولو مؤقتاً ـ القول في أبي ذؤيب وشعره.

قبل أن يكتب د. نصرت خاتمة بحثه بورقة واحدة كتب يلخص جهده الشاق المرير ـ أقول ذلك صادقاً كل الصدق ـ فقال: «وإذا صح هذا النظر انفتحت أمامنا مغاليق الحياة الدينية الهذلية في العصر الجاهلي ولا سيما عبادة سُواع»[٣٣]. وأنا أسأل: أمثل هذا يكتب النقد ويشقى النقاد؟ وماذا لو كشف لنا علم الآثار عن نقوش تفتح لنا مغاليق الحياة الدينية الجاهلية، هل كانت تنتهي مهمة النقد والنقاد؟ ثم كيف يكون الأمر لو طبقنا هذه النظرة على شعرنا العربي الذي نعرف صروفه معرفة دقيقة؟ أسئلة كثيرة، سأكتفي بواحد منها لعله أهمها: ألا ترى أن هذا الاتجاه في نقد الشعر يجرد النقد من وظيفته الأولى، ويجعل منه ملحقاً بالأنثربولوجيا؟ وهو ملحق ضئيل الشأن لأن مناهجه ووسائله متخلفة عن مناهج الأنثربولوجيا ووسائلها في هذا المضمار. بعبارة واحدة: إنه نقد من الخارج يتحدث عن مصدر الشعر، ويغفل أركان الحقيقة الأدبية الأخرى. ولقد أعلم أنك «تعرف هذا الكلام، وتعرف ما هو خير منه. ولكننا محتاجون إلى أن نتذكر بعض ما نعرف» على حد تعبير الدكتور مصطفى ناصف.

***

في انتظار الكشوف الأثرية!!

وتبدو دراسة الدكتور علي البطل «الصورة في الشعر العربي»[٣٤] جهداً متميزاً لثلاثة أسباب، فهو قد وقف الدراسة كلها على تأصيل هذا الاتجاه في نقد شعرنا القديم أولاً، وهو ـ ثانياً ـ قد حشد لدراسته طائفة ضخمة من المعلومات حول الدين عامة وأديان الجاهلية خاصة، وهو ـ ثالثاً ـ يكشف في كثير من المواطن عن تذوق

حار للنصوص ولا سيما حين يفلت من قبضة القراءة الأسطورية. وقد نضيف إلى هذه الأسباب سبباً رابعاً يتجلى في بناء هذه الدراسة بناء منهجياً محكماً؛ مما يعزز نبرة الثقة التي يحسها القارىء. ولعلي لا أكون مخطئاً إذا ظننت أن شخصية الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ـ الذي أشرف على هذه الدراسة ـ هي التي أسهمت إلى حد بعيد في تكوين هذا الملمح وتثبيته، حتى بدا بارزاً كالوشم في الوجه.

وقد تكون متابعة د. البطل في كل ما كتب في هذه الدراسة أمراً غير مقصود الآن لسببين، فهي ـ أولاً ـ مملوءة بالدقائق والجزئيات التي تستحق المتابعة، ومتابعتها أمر يطول. وهي ـ ثانياً ـ لا تقتصر على الشعر الجاهلي وحده كما قدمت.

لقد حدد د. البطل مجال دراسته للصورة فقال في عنوان فرعي «دراسة في أصولها، وتطورها»، ولذا كان عليه أن ينقب عن الأصول ليكشف عنها أولاً ويرصد تطورها ثانياً. ومنذ البداية نحس أنه قد ضيق على نفسه وعلينا وعلى الشعر أكثر مما ينبغي، فقد عقد القسم الأول من دراسته لتحديد مفهوم الصورة ـ وأصاب في ذلك بل أحسن ـ والحديث عن أصولها ـ ولم يصب في ذلك بل أخطأ ـ.

إن الحديث عن الصورة الشعرية هو ـ في حقيقته ـ حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني. وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة جداً وغامضة جداً، ومن العسير، بل من الخطأ الصريح أن نتصور أن نتاج هذه القدرة المعقدة الغامضة ـ والصورة الشعرية جزء مهم منه ـ ينبغي أن يكون بسيطاً واضحاً حتى إننا نستطيع أن نرده إلى أصوله ومنابعه دون مشقة كبيرة. لقد تحدث د. البطل عن الصورة الشعرية كما لو كانت قضية منطقية صارمة تفضي مقدماتها إلى نتائج واضحة محددة، ثم أسرف في تبسيط الأمر وتضييقه خشية أن تفلت النتائج من قبضته، وتتخذ مساراً آخر أو مسارات أخرى، فإذا هو يسقط من مقدماته جميع عناصر الخلق الفني ما عدا عنصراً واحداً هو العنصر الديني أو الأسطوري، فيعقد المبحث الثاني من القسم الأول من دراسته لا للحديث عن منابع الصورة وأصولها بل للحديث عن «الأصول الأسطورية» وحدها!! ولا أكاد أخشى الخطأ إذا قلت: إن د. البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تماماً، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس

هذه المقدمات ويسوّيها على قد النتائج التي بين يديه. لقد ثبت في نفسه أن الصورة في شعرنا القديم منحدرة من أصول دينية، فراح يلتمس الأدلة لذلك من الديانات المختلفة التي عرفتها مجتمعات شبه الجزيرة العربية في تاريخها الطويل، السحيق منه والقريب العهد بالإسلام على حد سواء. وإذا أعوزته الحجة أو ضاقت به السبيل عطف على ديانات أخرى لأقوام آخرين وراح يقيس، أو رجم بالظن وبنى حكمه على الإيمان العميق بضياع الأصول الدينية، أو على يقينه الثابت بأن الكشوف الأثرية القادمة ستكون الدليل الساطع على ما يقول، على نحو ما سنرى فيما سنستقبل من الحديث. وأنا لا أنكر أن الدين يمكن أن يكون مصدراً أساسياً من مصادر الصورة الشعرية أو نبعاً غزيراً تتدفق منه، ولكنني أنكر إنكاراً جمّاً أن يكون الدين ـ أي دين ـ مصدراً وحيداً لها، ولا سيما إذا كنا نتحدث عن مجتمع خرج من الطور الأسطوري خروجاً واضحاً كمجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام، فقد برزت الشخصية الفردية بروزاً باهراً في هذا المجتمع، ولم يبق فيه من الملامح الأسطورية إلا شواهد تاريخية ضئيلة تشير إلى ماضيه السحيق أكثر مما تعبر عن واقعه التاريخي قبيل الإسلام. إننا نستطيع أن نتحدث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتبعثر، وتمزق وتوحد، وتحذف وتضيف، وتبدع خلقاً جديداً لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه . . .

وهبْ هذه الصور جميعاً ـ وهو افتراض لا يصح بحال ـ منحدرة من أصول دينية أسطورية، أليس من حق الشعراء أن يحوروها تحويراً طفيفاً أو عظيماً، حذفاً وإضافة، جمعاً وتفريقاً، على نحو ما يفعلون بصورة الواقع الاجتماعي نفسه الذي يتحدثون عنه ويصورون حركته؟ أليس تختلط أصول هذه الصور بالرؤى والأحلام والمخاوف، وما يفيض به الشعور واللاشعور، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع، ولا سيما إذا لم يكن هؤلاء الشعراء من المؤمنين بتلك الأساطير كما هي حال الكثير من الشعراء الجاهليين إن لم نقل حالهم جميعاً.

وهب، مرة أخرى، هذه الصور جميعاً ـ وهو افتراض لا يصح بحال ـ صوراً دينية أسطورية خالصة لا تشوبها شائبة، أليس يعني ذلك أن شعر أولئك الشعراء لا يعدو أن يكون متوناً لغوية منظومة تؤرخ لعقائد ذلك المجتمع ثم لا شيء وراء ذلك . . . وإذا كنا

لا نرى في شعر أهل الجاهلية شيئاً سوى هذه الديانات القديمة، ألا يعني ذلك أننا قد قرأنا هذا الشعر قراءة واحدة لا يحتمل غيرها فحكمنا عليه بالموت، وجعلناه وثيقة دينية قليلة الشأن، فنقلناه من رحاب الفن إلى متحف التاريخ؟

لقد كنت أظن أن د. البطل سيكشف عن أصول الصورة الشعرية القديمة، ثم يبين لنا كيف خلقها الشعراء خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم، ثم كيف وظفوها توظيفاً فنياً ثرياً بالإيحاء والدلالات. ولكنه ـ للأسف ـ أصر على أن يجعل من هذه الصور جميعاً لُقى أثرية لها قيمة تاريخية لا تنكر، ولكنها لا تعرف الحياة المتدفقة ولا الجيشان العاطفي ولا روح الفن المتجددة أبد الدهر. بل هو غالى في هذا الاتجاه مغالاة تكاد تستعصي على الفهم والتفسير، فقد وجد طائفة واسعة من الصور تخالف أصلها الديني مخالفة واضحة زيادة ونقصاً ونقلاً وتغييراً، فلم يبحث عن علة هذه المخالفة أو عن وظيفتها ودلالتها، بل اكتفى برصد الفروق بين الأصل الديني والصورة الفنية، وعد ذلك خطأ أو انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة، منكراً أن يكون ذلك تجديداً قصد إليه الشعراء قصداً أو انزياحاً. وتكرر هذا الموقف في مواطن شتى من الدراسة، وشمل شعراء العصور المختلفة التي يتحدث عنها!! إنه الخطأ والانحراف إذن ولا شيء وراءهما، وإذا كان لا مفر من الاعتراف بالتجديد في العصر العباسي فليكن هذا التجديد منحدراً من الانحراف الفني نفسه. وأنا لا أريد أن أتتبع هذا الموقف تتبعاً إحصائياً فهو مبثوث في تضاعيف الدراسة، ولكنني أريد أن أسوق طرفاً يسيراً من حديث د. البطل. كان يتحدث عن امرىء القيس وغزله في موطن بعينه، فقال: «لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية بمنزلة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائماً بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد»(٣٥).

أو يقول: «. . . ويغلب أن يكون أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود»(٣٦).

أو يقول: «. . . إن صلب التجديد يبدأ من انحراف فني»(٣٧).

قد يكون هذا انحرافاً عن الأصل الديني كما ذكر د. البطل، ولكنه ليس خطأ كما ظن. وهبه خطأ أو انحرافاً فكيف نفسره؟ أليس له دلالة أو وظيفة؟ أم إن تفسيرنا له لا يزيد على قولنا: إن الشاعر قد أخطأ هنا، وكان حق الصورة عليه أن تأتي على النحو الآخر؟!!

أنا لا أشك في أن د. البطل قد وفق إلى الكشف عن الأصول الدينية لكثير من الصور، ولا سيما الصور المتصلة بالمرأة. ولكنه تورط ـ بعدئذ ـ فيما كان ينبغي ألا يتورط فيه، فراح يتحدث عن هذا الشعر بوصفه شعراً دينياً إلا قليلاً منه، ونسي أن هذا الشعر ليس شعراً أسطورياً وإن كانت بعض صوره تنحدر من أصول أسطورية. وبسبب هذا التصور الأسطوري لشعر أهل الجاهلية والمخضرمين راح يصم مخالفتهم للأصول الدينية بالخطأ والانحراف، وأنكر عليهم ما نعرفه من حقوق الشعراء وحريتهم في أن يتصرفوا تصرفاً يتسع أو يضيق بأصول مادتهم الشعرية.

والغريب حقاً أن هذه الأفكار النظرية التي أتحدث عنها ليست غائبة عن د. البطل، فهو يعرفها، ويشير إليها إشارة واضحة أو شبه واضحة في كثير من المواطن، ولكنه لا يلتزمها بل يحاول أن ينساها، فكأنه يكرر موقف د. طه حسين من كثيّر عزة حين جعله مع الغزلين ثم قال: «وإنما أعده في الغزلين لأخرجه منهم».

وأحب أن أعود بالحديث إلى أوله، فقد ذكر د. البطل أن دراسته تنحصر في البحث عن أصول الصورة الشعرية وتطورها، ثم حصر تلك الأصول ـ لأسباب قدّمنا الحديث عنها ـ في أصل واحد، هو الأصل الأسطوري. وقد آن لنا أن نسأل: إلى أيّ مدى أصاب في الكشف عن ذلك الأصل؟ أريد أن أؤكد من جديد أن وجود أصل أسطوري لصورة ما من صور الشعر الجاهلي لا يعني أن الشعر الجاهلي قد استخدم تلك الصورة استخداماً أسطورياً على وجه الضرورة واللزوم، وليس من حق الناقد أن يزعم ذلك إلا إذا أيدته النصوص الشعرية نفسها لا ديانات شبه الجزيرة العربية. لأننا لا نعرف تلك الديانات معرفة دقيقة كافية تسمح لنا بأن

نفرضهـا على شعراء عاشوا قبيل الإسـلام . ومن يدري فلعل جل هؤلاء الشعـراء ـ أو لعلهم جميعاً ـ لم يكونوا مؤمنين بتلك الـديانات التي نجعل فهمنـا لهذا الشعر أسيراً لها . وأنـا إذ أبـدأ بهذا الاحتراس إنما أريد أن أدحض الإيمان العميق الـذي استقـر في نفس د . البطل حين راح يتحدث عن صورة الحيوان في شعرنا القديم ، أو أشكك في هذا الإيمان على الأقـل . فقد بدا لي بجـلاء أن د . البطل يصدر في هـذا الحديث عن إيمان غير مدخـول بأن هؤلاء الشعـراء الجاهليين يعيدون ـ بصـور مختلفة ـ الأساطير القديمة أو الموغلة في القدم المتصلة بهذه الحيوانات ، وهو لا يدخر وسيلة للدفاع عن هذه الفكـرة مهما كثرت مطـاوي الطريق . وأول مـا يلفت النظر في هـذا الحديث أنه سلك الطـريق في الاتجاه المعاكس فبـدأ من الـدين متجهاً نحـو الشعر ، أي بـدأ من المجتمع لا من الشعر ، وراح يبحث بعدئذ عن صورة المجتمع الدينية كما استقرت في ذهنه في شعر هذا المجتمع . وأنا أظن أن على البـاحث أن يفعل النقيض فيبدأ حديثه من الشعر ثم يزيد هذا الحديث جلاء حين يربطه بصورة المجتمع . وليست القضية ـ كما تبدو للمستعجل ـ قضيـة تقدم طرف على آخر وحسب ، بل هي موصـولة وصلاً وثيقـاً بـالعـلاقـة الجدليـة بين الفن والمجتمـع ، فنحن نـرى بـالفن وفي الفن صـورة المجتمع ، وليس من الضروري أن نـرى العكس . حقـاً إن شروط المجتمع التـاريخيـة ترشح لظهور نوع من الفن دون سـواه ولكن ظهور هذا النوع ليس أمراً محتماً أو ضرورة لازمة ، فالاحتمال شيء والضرورة الـلازمة شيء آخر . وبعبارة أخـرى ـ لعلها أوضح ـ ليس من الضروري أن تتساوى النتـائج مع المقدمـات في عالم الأدب . وأنـا أظـن أن د . البطل لم يبالِ بهذه الملاحظة فربط بين الشعر والمجتمع ربطاً ميكانيكياً ، ومضى ـ تأسيساً على هذا الربط ـ يرصد صورة الحيـاة الدينية في مجتمع شبـه الجزيرة العربية ، ثم يلتمس التعبير عن هـذه الحيـاة في الشعـر دون أن يتأنى أو يحترس . لقـد ثبت للدكتـور البطل أن العرب القدمـاء عبدوا القمـر واتخذوا الثور رمزاً ممثـلاً لهذا الإله ، وإذن ينبغي ـ وفق رأيـه ـ أن يكون الشعر قـد سجل هذه العبادة حتى ولو كـان هذا الشعر متأخراً عن المرحلـة التاريخية التي عبد فيهـا الثور بوصفه رمزاً لـلإله القمر . ولم يكتفِ د . البطل بذلك بل راح يكمل صـورة الحياة الدينية على النحـو الذي يُحبّ ، فإذا ثـارت في نفسه الظنـون حول عـلاقة هـذا الإله (الثـور/ القمر) ـ وهو إلـه عرب الجنوب ـ بهذا الشعر الذي يتحدث عنه ـ وهو شعر عرب الشمال ـ لم يجد بأساً في أن

يحمل التاريخ وزر ضياع الأساطير العربية. يقول: «لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته، فقد عبد عند شعوب سامية أخرى، إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى، هذه الأساطير التي نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله...»[٣٨]. ومن الواضح أن عرب الشمال ينبغي أن يكونوا من هذه الشعوب السامية الأخرى، وأن هذا التوقع ينبغي أن يكون يقيناً لتتم له بعدئذ المطابقة بين الشعر والدين. وإذا أعوزته هذه المطابقة ـ على الرغم مما تقدم ـ التمس لها علاّ شتى من كل واد، وجنح إلى اللعب بالألفاظ ببراعة ظاهرة تذكرنا ببراعة د. طه حسين في حديثه عن الشعر الجاهلي. لقد نظر في قصة الثور الوحشي كما يحكيها الشعراء فرآها «تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر»[٣٩]. فالأمر في أوله لا يعدو أن يكون ممرّضاً على النحو المتقدم، إنه محصور في إطار المشابهة لا للأسطورة نفسها بل لقصة تتعلق بأصل تلك الأسطورة. ولكن هذه العبارة المملوءة بالحذر والاحتراس لا تلبث أن تضيع ويبتلعها تيار اليقين الذي ينحدر من كل صوب، فإذا نحن «أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة»[٤٠]. ولا تظنّن هذا اليقين يقيناً صادقاً ساعدت عليه النصوص الشعرية، وثبتته القرائن التاريخية في النفس، فلا يزال الظن يغذي هذا اليقين، ولا يزال الرجم بالغيب يرفده في كل آن. ولنستمع إلى حديثه هو عن هذه الملامح التي يريد أن يستظهر بها على صدق الأسطورة الضائعة، يقول: «ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة، لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريات إذا قُدر لذلك أن يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية»[٤١].

وإذا وجد د. البطل اختلافاً في صورة الثور بين شاعر وآخر قال: «أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات». لقد أسرف د. البطل على نفسه وألزمها ما ليس يلزمها، فإذا هو يعلل أموراً غائبة من النصوص الشعرية ليثبت بتعليله أموراً غائبة من الحياة الدينية سبق له أن علل غيابها!! أو قل ـ بعبارة أوضح

ـ إنـه حاول أن يثبت ـ في محاولـة مريرة لإقـامة تطـابق بين الدين والشعر ـ أن عرب الشمال قد عبدوا القمر/ الثور، ولكن التاريخ ظلم هـذه العبادة فلم يذكرها، ولكنه وعدنا بأن الحفريات ستؤكـد ذلك في المستقبل. ثم حاول أن يثبت أن الشعر قد جاء مؤكداً هـذه العبادة لدى عرب الشمال فأخلفـت ظنه النصوص، فرأى أن الـدهر قد عدا على كثير من هذه النصوص فسقطت منها أجزاء لو كتب لها البقاء لكانت شاهد صـدق على أن عـرب الشمال قد عبـدوا القمـر والثـور، وأن الشعر قـد سجل هـذه العبادة!! ألست تـرى معي أن د. البطل يبني حقيقـة على الظن أولاً، ثم يؤكـد ظناً آخر بناء على هـذه الحقيقة المتوهمة التي بناها؟ وإنه لإسراف حقـاً أن نتوهم أن عرب الشمال عبدوا الإلـه القمر ـ حتى لـو لم تؤيدنا الأدلـة ـ ثم نتوهم أن الشعـراء لابد أن يكـونوا سجلـوا هذه العبـادة في أشعارهم، فإذا لم تسعفنـا هذه الأشعـار جزمنـا بأن الضياع قـد تحرّمها... وأنـا لا أقول ذلك لأنفـي أن تكون عبـادة القمر / الثـور قد عرفت لدى العرب الشماليين ـ فربما تكون قد عرفت حقاً ـ ولا لأنفي أن يذكر الشعر تلك العبادة؛ فما أكثر ما تحدث الشعـر عن الدين! ولكنني أقوله لسببين: أولاً لأن الأدلة التاريخية لم تؤكد هذه العبادة لـدى عرب الشمال بعد، وثانياً لأن صورة العلاقة بين الدين والشعر مختلفة ـ في ظني ـ عن صورتها التي يقدمها د. البطل. ولن ينفعنا كثيراً أن نبني أحكاماً صـارمة على الظن بذاكرة التـاريخ، والأمل بكشوف المستقبل، وكلاهما ـ الظن والأمل ـ مطيّة الخطأ بقدر ما هما بوّابة الكشف والمغامرة.

ولقد يستطيع المرء أن يسـوق عدداً غير يسير من الملاحظات حول دقـة المعلومات التي ذكرها د. البطل، وحول دقة أحكامـه التي أصدرها. فقد ذكر أن الثور الوحشي يكون وحيداً منفرداً دائماً، وليس الأمر كما ذكر إلا في الأغلب الأعم [٤٢]. وذكر أن الثور كـان يمكنه الفـرار والنجاة من كـلاب الصيد لـو أراد لكن عزة نفـس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة، وليس الأمر كما ذكر، فليس يستطيع الثور فراراً ولا نجاة لأن الكلاب تطارده ويجد نفسـه في نهاية الأمر مضطراً لمنـازلتها[٤٣]. وذكـر أن الجاحظ ينص على أن مصرع الثـور يكـون في قصـائد الرثـاء والهجـاء، وليس الأمـر كما ذكـر، فالجاحظ ينص على أن ذلك يكون في قصائد الرثاء والموعظة لا الهجاء. ويتحدث د. البطل عن أهمية الزمن في قصـة الثور الوحشي، ويرى أن مصدر هـذه الأهمية «يرجع

إلى أن هذا الزمن يرتبط بـالعلاقة الأسطورية ـ والطبيعـة أيضاً ـ بين الشمس والقمر إذ يبـدأ الصراع مـن الضـوء الأول في الصبـاح حيث يتغلب ضـوء الشمـس على ضـوء القمر»[٤٤]، ولكنه لا يمتد بهذه الملاحظة إلى نهايتها المنطقية لأن الامتداد بها سيهدم طرفـاً من بنائه النظـري الذي يحرص على صرامتـه وتماسكه، فإذا كـان ثمة صراع بين ضوء الشمس وضوء القمـر ـ كما يقول ـ فكيف ينتصر الثـور/ القمر في وضح النهار؟ ويكـرر د. البطل في مـوطن آخـر الملاحظـة السابقـة، فيرى أن قصـة الثـور «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً حيـث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقتـه بغيره من الكواكب ـ النجوم التي تمثل الصائد وكلابـه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العـلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»[٤٥]، ولسـت أدري كيف يستقيم مثل هذا القول، فالمعركـة بين الثور وكلاب الصيد لا تكون إلا في وضح النهار ـ أي يتـزامن ظهور القمر/ الثور وظهـور الشمس ـ، ولست أدري أيضاً من أين جـاءت فكـرة العداوة بين القمـر والنجـوم، أغلب الظن ـ بل قل هـو الظن اليقين ـ أن د. البطل أقام هذه العـداوة في السماء ليطابق بين السماء والأرض، ووعدنا بأن الكشوف الأثرية القادمة ستثبت ما يقول!!

وفي حديث د. البطل عن البقرة الوحشية كثير ممـا في حديثه عن الثور الوحشي، فهو يـرى أن البقرة قـرينة للشمس ورمـز لها، فإذا أخلفت ظنـه النصوص الشعـرية فتحدثت عن دخول البقـرة في الليل ومعالجتها للظلمة والمطـر، لم يرَ بأساً في ذلك ولم يحترس فعلّلـه ـ دون تـردد ـ بأنـه «خطأ فني وأسطوري جـاء نتيجة مـلاحظة صـورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة»[٤٦]، وإذا خامره رسيس من الشك في هـذا التعليل جنح إلى تعليل آخر لا يختلف ـ في جوهـره ـ عن التعليل السـابق، فقـال: «وإن كان هنـاك احتمال آخر أن الشـاعر يعتمـد على أصل أسطوري مبـاين لغيره، إذ إنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل. وعلى أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة»[٤٧].

ثمة ـ كما نرى ـ إصرار عجيب على مصـدر واحد لا غير للصورة هـو «الدين»، فإذا لم يظهـر التطابق بين الـدين والشعـر ـ وهو لا يظهـر كما رأينـا ـ فما أكثـر العلل

وأقربها، ولكنها جميعاً علل تؤكد هذا التطابق، ولا تقبل له بديلاً. . . وأكاد أجزم أن د. البطل سيجد علة لا تختلف عن العلل السابقة إذا سألته: كيف يمكن أن تكون البقرة رمزاً للشمس، وتستمر ـ على الرغم من ذلك ـ في الظهور والبحث عن وليدها «سبعاً تؤاماً كاملاً أيامها» كما في معلقة لبيد مثلاً؟ وإنه لغريب حقاً أن يقتنع د. البطل بأن «ما حدث للفرقد أمر مقصود لذاته، وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية»[٤٨]، ويتحدث عن هذه الصورة القدرية الفاجعة حديثاً طيباً وبعيداً عن التفسير الأسطوري كل البعد، ثم لا يعتم أن يعود إلى ما كان فيه فيزعم «أننا أمام أسطورة تتعلق بالأقنوم الثالث من الثالوث المعبود، وهو الابن عثتر، أو رضو، أو عزيزو، أي الزهرة، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة إنثى دموية كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال»[٤٩]!! ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع الفرقد (أي ولد البقرة) وما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات ليتكامل له هيكل أسطورة تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة!! وإذا رأى شيئاً من المخالفة بين الأسطورة التي يحاول بناءها والديانة القديمة عاد إلى تعليله القديم. يقول معقباً على ما ذكره د. جواد علي من أن القرابين البشرية كانت من البنين والبنات «ولكننا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام، هذه القرابين قد اقتصرت على الإناث فقط فيما عرف بوأد البنات، ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة جاء التصور أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار، في حين أنها طقس تعبدي يمثل مصرع العزى نفسها كما يشير إليه الشعر»[٥٠]!!! لقد أسرف د. البطل ـ فيما أظن ـ على نفسه وعلى الشعر والتاريخ حين راح يجمع ويفرق، ويبدل ويسرف في التبديل، ويقرأ الشعر والوقائع التاريخية على هذا النحو الذي تقدم. فهو يرى أن حوار البقرة رمز للإله عثتر الذي حوِّل إلى إلهة أنثى كانوا يقدمون لها القرابين من الأطفال بنين وبنات، ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع هذا الحوار وهذه القرابين ناسياً أنه يدمج بهذا الربط شخصية الإله بشخصية القربان، فالحوار هو الإله تارة، وهو القربان تارة أخرى، بل قل هو في الوقت عينه: الإله والقربان معاً!! ويمضي موغلاً في تأكيد الأسطورة التي يجمع أشتاتها من كل شعب وواد، من الشعر والتاريخ والخيال والظن وسوى ذلك، فيرى أن العهد قد بعد بتلك الأسطورة فاقتصرت القرابين على البنات

دون البنين، ورافق ذلك التحول تحوّل آخر في التصور فإذا الناس يتصورون أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار في حين أنها «طقس تعبدي». ولا ندري ـ على وجه اليقين ـ من هم أصحاب ذلك التصور، أهم الجاهليون أنفسهم؟ كيف يصح ـ إذا كان الأمر كذلك ـ أن يقدم الإنسان الجاهلي القرابين وهو لا يعرف أنه يتعبد بل يتصور أنه يفعل ما يفعل خشية الفقر والعار؟ وإذا كان هذا الإنسان الجاهلي قد نسي نسياناً مطلقاً الأصل الديني لهذه الشعيرة الاجتماعية، فلِمَ لا نقبل أن يكون الشاعر الجاهلي قد نسي هذا الأصل كما نسيه الآخرون؟ ثم أين هذا الشعر الذي يشير إلى أن وأد البنات شعيرة دينية تمثل مصرع العزّى؟ وقد يكون من المناسب أن نذكر أن القرآن الكريم قد نص صراحة على الفقر وخشية الذل. ومن اليقين الراجح أنه يخاطب هؤلاء العرب الجاهليين، ويحدثهم عمّا يفرط منهم من سوء، ويبعد جداً ــ بل يستحيل ـ أن يكون خطابُه لهم محمولاً على غير الحقيقة.

﴿وإذا بُشِّر أحدهم بالأنثىٰ ظلَّ وجههُ مسوداً وهو كظيم، يتوارىٰ من القومِ من سوءِ ما بُشِّرَ به أيمسكهُ على هونٍ أم يدسّهُ في الترابِ ألا ساءَ ما يحكمون﴾ (النحل)[٥١].

﴿ولا تقتلوا أولادكم خشيةَ إملاقٍ نحنُ نرزقهم وإياكم إنَّ قتلهم كان خِطأً كبيراً﴾(الإسراء)[٥٢].

فإذا صار الحديث إلى حمار الوحش ضاقت مصادره وموارده، فقد تحيّف التاريخ الحمار الوحشي «فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم»[٥٣]. وإن في هذا الاعتراف الصريح ما يزهّد في البحث عن تفسير أسطوري لهذه القصة، ويدفع ـ ولو مؤقتاً ـ إلى توجيه الحديث وسوقه في سبيل أخرى، فلا التاريخ يسعفنا فيمدنا ببعض المعلومات ولو كانت متناثرة وغامضة، ولا الشعر ـ إذا لم نقسره ونلتو به ـ يقدم لنا ما يشبه أن يكون أسطورة أو بقايا أسطورة. ولكن د. البطل ـ على الرغم من ذلك كله ـ يكتشف سبيلاً أخرى للبحث والتدقيق هي سبيل المقايسة، ولكنها مقايسة لا تخلو من غرابة ومغالطة. يقول «أما الحمار الوحشي فقد تحيّفه التاريخ فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم ـ كما حدث بالنسبة للثور الوحشي ـ إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صوره ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها»[٥٤]. أما

المغالطة فتظهر في جملة الاعتراض، فهو يريد أن يثبت في نفوسنا أن حديثه عن الثور الوحشي فيما مضى من الصحف كان حديثاً مؤسساً تدعمه الشواهد أو تقتضيه. ولقد نذكر ما قدّمنا من الحديث عن هذه القضية فلا ضرورة للإعادة أو الاستزادة.

وأما الغرابة فتظهر في هذا القياس، فهو يقيس قضية مجهولة تماماً على قضية شبه غامضة!! ثم لا يتحقق له بعد ذلك كله سوى وجوه من الشبه، وتلتوي دونه وجوه مخالفة كثيرة فيجعلها من التفاصيل!! والأغرب أن معظم وجوه الشبه التي ذكرت ليست من المشابهة بحال، بل من التقابل، يقول: «فإذا كان الثور يظهر دائماً وحده دون أسرته، فالحمار دائماً مع حلائله من الأتن، وإذا كان الثور يظهر في الليل، فإن الحمار يظهر نهاراً في الغالب. وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر، فإن صورة الحمار تتلازم مع الربيع وبداية الصيف»(٥٥). وبدلاً من أن نقيس الحمار بالثور لنلحقه بالآلهة أليس من الأجدى ــ ولعله من الأصوب أيضاً ــ أن نقيس صورة هذا الحمار الفنية بصورته في الواقع آخذين بعين النظر الفرق بين الشخصية وصورتها الفنية، أي بين الشخصية والنموذج، وحينئذ سيتحول الحمار إلى قناع فني يوظفه الشاعر للتعبير عن أمور أخرى غير فكرة الألوهية. ومرة أخرى تخلف ظنّه النصوص فإذا صور الحمار «تختلف فيما بينها تماماً ونقصاً»(٥٦)، وبدلاً من أن يبحث عن وظيفة هذا الاختلاف ودلالته يكرر موقفه القديم من القضية نفسها حين واجهته في قصة الثور، فلا يزيد على الجزم بأن القصة كاملة في القصيدة ولكن الزمن عدا عليها فضيّع جزءاً منها. ويتحدث عن قصيدة قافية لبشر بن أبي خازم، فيقول: «فالشاعر يصور رحلة فوق ناقة كأنها حمار وحشي، له أسرة، رحيب الصدر. ثم ينقطع هذا الجزء من الصورة، وكان من المتوقع أن يكمل الوصف الجسدي له وأسرته، ورعيهم (كذا!!) الربيع ثم يأتي البيت التالي الذي يصور سوقه العنيف لأسرته حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل، حين تفاوتت السرعة بينها. ثم تنقطع الصورة نهائياً، وكان تطورها الطبيعي يقضي بأن يصف ورودها الماء، وتربص الصياد، ونجاتهم (كذا!!) منه، وانقلابهم (كذا!!) في عدو فزع... مما يشير إلى أن هذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر، وليس إهمالاً من الشاعر لها، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صورة «الحمار الوحشي»(٥٧). وأنا لا أنكر أن بعض هذا الشعر ـ كما لا ينكر أحد غيري من المتصلين به ـ قد ضاع. ولكن اتخاذ هذا

الضياع ذريعة لإطلاق أحكام شاملة لا تؤيدها النصوص الباقية أمر يحتاج إلى فحص ومراجعة طويلة. ويبدو أن إيمان د. البطل بمنزلة الحمار الوحشي من الديانة القديمة إيمان غير صاف، ولكن تحوّله عن هذا الإيمان عزيز عليه، ولذا يبدو حديثه قلقاً فهو يربط بحذر شديد الحمار بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس ثم لا يعتّم أن يربط بينه وبين صورة الحياة الاجتماعية ربطاً صريحاً، يقول: «ومع تحيّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة، إلا أن ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال التي (كذا!!) تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه»[٥٨]. وشتّان بين قوله (تتصل بسبب ما بالشمس) وقوله (تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال). وشيء من هذا القلق والاضطراب، شيء لا يقل عن سابقه، يظهر في هذه الملاحظة التي يسوقها على وجه الافتراض: كيف نربط الثور المنفرد بالقمر الذي يظهر في سماء تشاركه فيها النجوم، ونربط الحمار وهو في جماعة من الأتن بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها؟ وبدلاً من أن يستثمر هذه الملاحظة الدقيقة، ويعيد النظر طويلاً في هذا الصرح الأسطوري الذي يبنيه من الوهم والظن والافتراض والضياع، نراه يوغل في شعاب الوهم ولجج المكابرة، فيقول: «ولكننا ندرك أن للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، كما ندرك أن اكتمال الصورة لن يتضح إلا عندما يدلي التاريخ بما عنده، وتبوح الأرض بأسرارها... عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة»[٥٩]. إنه يريد أن يشتق من الشعر أسطورة دينية فتخذله النصوص، فييمم صوب التاريخ فلا يسعفه، فيلوذ بالغيب حيث يفرد المجهول جناحيه الفاتنين اللذين ترقد تحتهما أسرار الحضارات والشعوب والأديان، فيقول في أمر هذه الأسطورة ما طاب له القول واتسع! وهو بعدئذ يريد أن يفسر هذا الشعر بالأسطورة التي توهم أنه اشتقها منه. فهل ترى بعد هذا كله ما يستحق العناء؟! نحن حقاً لا نستطيع أن نثبت للدكتور البطل أن الكشوف الأثرية القادمة في شبه الجزيرة العربية لن يكون لها علاقة بالحمار الوحشي، ولذا نزمُّ شفاهنا عن إطلاق الحكم في هذه القضية. أما هو فلا يستطيع أن يثبت النقيض، ولكنه مؤمن به يكاد يراه رؤية العين بلا سند!!، ولذا يطلق أحكامه كما لو كان المستقبل كله ملك بصيرته ويديه!! نحن مختلفان في منهج البحث. هذا أيسر ما يقال.

ولا يقلّ عن هـذا غـرابـة حـديثـه عن منطق الأسـاطير الخاص، لأن مفهـوم الخصوصية هذا يتسع حتى يشمل كل ما يخطر وما لا يخطر ببال بشر، فلسنا نعرف له حدّاً يحده.

إن خصوصية من هذا الطراز ـ وهو طراز فريد دون شك ـ لا هم لها سوى تسويغ آراء الباحث، وإضفـاء رداء من المنطقية عليهـا. ولكنه رداء فضفـاض، بل قل هو فضفاض أكثر مما يحتمل مصطلح المنطق.

وحين يصل د. البطل إلى حديث (الظليم) لا يجد شيئاً مذكوراً يضيفه إلى ما قاله سـابقاً، بل هـو في هـذا الحديث يكاد ــ لـولا المكابـرة والإصرار ــ ينفض يديـه من الأسطورة ومنطقها. فهو يقول صراحة (أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً، وكذلك الشعر)[٦٠]. فهل بعد هذا القول قول يستحق الجدل؟ ويمضي د. البطل يقلّب أشعـار عـدد يسير من الشعـراء رأى حكايـة الظليم فيهـا، ويقف على هـذه الحكايـة موضحـاً وشارحاً في اقتصـاد بيّن. ويمضي ـ على عـادته ــ يحمل على هذه المطيّة الذلـول ـ مطيّة الضيّاع ــ كل ما يريد. فإذا رأى بشر بن أبي خـازم يلمّ بصورة الظليم إلمامـاً سريعـاً بـادر إلى القـول: إن الضيـاع قـد عـدا على هـذه القصـة وتخرّمها[٦١]. ولو تأمل د. البطل هذا الشعر بعيداً عن سطوة أحكامه الجاهزة لرأى أن حكـاية الظليـم والنعامـة تـرد قصيرة مقتضبـة حيثما وردت إلا في ميميّة «علقمـة الفحل»، وسينيّة «ثعلبـة بن صعير المازني» فهل عدا الـدهر عليهـا فطواهـا الضياع موطناً موطناً أو قصيدة قصيدة؟! وينتهي من أهم هذه القصائد ـ وهي ميميّة علقمة المشهورة ـ إلى القول:

«لقد اعتمد الشاعـر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعـر الإنسانية العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى إيابه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقلي لا عن غريـزة طبيعية، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر، وينتابـه القلق عليها، و (يأوي) إليها ـ وفي هذا التعبير من المشاعـر الإنسانية الحميمة شيء كثير. لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة، إذ لا تزيد غرابتهـا عن (كـذا) رطانـة الروم»[٦٢]. ولست أظن أن هـــذا التعليق الجميل على الظليم ونعامته في قصيدة علقمة يتصل بسبب مـا بالتفسير الأسطوري، فهو يصدر

عن إحساس عميق بينبوع الحياة المتدفق، ويربط بين الفن والحياة بمعناها الشامل الرحب ربطاً وثيقاً وإن لم يكن مفصلاً. ولكن د. البطل لا يلبث بعد هذا كله أن يقول: «أما الجذور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال، وإن كنا لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة»(٦٣).

وإذن فالظليم مقدس لأن الناقة شبهت به على نحو ما كان الثور الوحشي وحمار الوحش والبقرة الوحشية كائنات مقدَّسة!! ترى هل يكفي أن تكون الناقة طرفاً في التشبيه ليكون الطرف الآخر متصلاً بأسطورة دينية؟ لقد شبّهت الناقة بكائنات وأشياء كثيرة جداً، بالثور والحمار والظليم وصخرة الماء والقوس والجمل والقصر ودكان الفارسيين وألواح النعش وقنطرة الرومي والهلال، ولو صحّ قياس د. البطل لكانت هذه كلها كائنات مقدَّسة تدور حولها الأساطير المفقودة!!

إن في هذا النحو من النظر والقياس مقادير من الغرابة لا تخفى عن العجول، فكيف بسواه؟ وليس مصدر هذه الغرابة ما نعرفه من إصرار د. البطل على تأكيد الجذور الدينية لهذا الشعر فحسب، بل إصراره المطلق على دينية هذا الشعر، فهؤلاء الشعراء جميعاً ينبغي أن يصدروا في شعرهم عن ذلك الموروث الديني وحده. وليس يهمّ بعدئذ كيف تلتمس العلل والأسباب لهذا الوهم ـ اليقين!!

***

أسطوريّة قلقة

تكاد القضية تعتدل بين يدي د. إبراهيم عبدالرحمن، وهو أبرز أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، وأكثرهم معرفة دقيقة بالحدود التي ينبغي أن تميز الشعر من الواقع. ولذا نراه يقترح منهجاً لقراءة هذا الشعر يقوم عنصره الأول على «الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري ينبع في الحقيقة من التآلف الذي يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين: الأولى أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة، والثانية أن الشعر تعبير عن هذا الواقع، أو قل إنه رؤية له»(٦٤). وهو أوضحهم تصوراً لطبيعة الشعر ومسالك النقاد وأدواتهم، وقد نصّ على ذلك نصاً صريحاً فقال: «ومادام الفن الشعري، في المقام الأول، بناء لغوياً تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً، وترد إلى منابعها

أو تخلق لها هـذه المنـابع خلقـاً جـديداً، فـإن دراسة لغـة الشعـر الجاهلي بغيـة حلِّ مشكلاتها ينبغي أن تكـون مطلباً أساسيـاً في أية محاولة تبذل لقـراءته قراءة جـديدة. ولعلَّ أخطر هـذه المشكلات اللغـوية وأولاها بـالنظر هي تحديـد مدلـولات الألفاظ اللغوية بعامة، والشعرية بخـاصة، تحديداً تاريخياً دقيقاً... ولكن كيف يتسنى لنا حلُّ هذه المعضلة اللغوية حلاً يرضي ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي؟»[٦٥].

وهو يكرر في موطن آخـر أن غرضه الذي يرمي إليه هـو حلُّ مغاليق الشعر، يقول في مقدمـة الطبعة الثانية للكتـاب السابق الذكر«الشعـر الجاهلي»: «... ولكن الذي أزعمه وأحـرص على تسجيله أنها ــ يريد دراستـه لهذا الشعر ــ محاولة مخلصـة لقراءة جديدة تحلّ مغـاليقه الفنية، وتكشف عن طبيعة رمـوزه الموضوعية»[٦٦]. وبهذا التحـديد العلمي الـدقيق يختلف د. إبراهيم عن سـواه بأمرين معـاً، فهو يبـدأ من اللغـة/ الشعـر لا من الـدين/ المجتمـع كما فعل د. البطل، وهـو يريـــد أن يحلّ مغـاليق الشعـر لا مغـاليـق الـدين الجاهلي كما أراد د. نصرت عبـدالـرحمن. وحين يتحـدث د. إبراهيم عن منـابع الصـورة الشعريـة يجعل الأسطـورة واحداً من هـذه المنابع، ويضمّ إليهـا منبعاً أسـاسياً ثراً هـو «الواقع» أو «الحيـاة» بمفهومهـا الشامل الرحب. وهو يرى أن الشعراء يحوّرون الأصول الميثولوجية لأغراض فنية، وبذا يختلف عن د. البطل اختلافـاً واضحاً. يقـول: «... إن الشعراء الجاهليين وإن كانـوا قد استمدوا كثيراً من عنـاصر الصورة الفنية في أشعـارهم من أساطيرهم الـدينية، فإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في كثير من الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخذت منها»[٦٧]. ويقول في مكان آخر «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية»[٦٨]. ويثبت هذا الرأي في مواطن متفرّقـة من كتاباته. ويوغل في الابتعـاد عن د. البطل حتى يوشك أن يقطع صلته به حين يتحدث عن وظيفة الصـورة، يقول: «ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بنـاء هذه الصور لـذاتها فحسب، وإنما كان يقصـد إلى أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحـاسيسه ومواقفه من الحياة والنـاس من حوله»[٦٩]. ويكشـف عـن رؤيته النقـدية للصـورة الشعرية، فيقـول «ذلك أن الشاعـر الجيد لا يشـاكل بصوره الواقع الذي يصـوره مشاكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الـواقع ذاته، ولكنه يعكس

رؤيته له، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صوره خلقاً جديداً يعكس هـذه الـرؤيـة أو تلك»[٧٠]. ولعل الإشـارة إلى تميز هذه الـرؤية مـن الرؤى السابقة أن تكون من نافلة القول وفضوله. ولا يكاد د. إبراهيم يعرض للوحة الصيد في القصيدة الجاهلية إلا لماماً، فإذا عرض لها انبتت صلته بالتفسير الأسطوري - ودع عنك حديثه التاريخي الدقيق عن الإلـه القمر، فهو لا يكاد يستثمره في الحديث عن قصص الحيوان الوحشي في الشعـر -. ولنستمع إليه وهو يحدثنـا عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي، يقول «وأول ما نـلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطـور بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيـدي شعرائه من أمثال: النابغـة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعـراء الكبار إلى لوحات فنيـة وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحيـاة والنـاس في بيئتهم»[٧١]. وهذا حـديث صريح لا عـلاقة لـه بالتفسير الأسطوري للشعـر الجاهلي، ولكنه ذو علاقة وثيقـة بالاتجاه الذي يحاول كـاتب هذه السطور أن يؤسسه ويؤصله في دراسة شعرنا القديم منذ أزيد من عشرين عاما[٧٢]. ويـؤكد د. إبـراهيم هذا الاتجاه الـرمزي / الاجتماعي حين يتحـدث عن قصة البقـرة الوحشية في شعر زهير، يقول: «وغاية الشـاعر الأولى من وراء وقفته المطولة عند هذه البقرة الوحشيـة هي أن يتخذ من وصف قوتها وسرعتها كما قلت وسيلة لتصـوير قوة ناقته وسرعتها التـي يتخذ منها، هي الأخرى، صورة لنفسه يجسد عـن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله»[٧٣]. ثم يزيد هذا المعنى وضوحاً أو قل: يـزيده عمقـاً وثراءً حين يوسـع رؤيته النقـدية، فـلا تقتصر على ذات المبدع وحدها - وهي ذات اجتماعية طبعاً - بل تضم إليها الذات الاجتماعية الكلية. يقول: «وهو أن زهيراً أو قل عدسة زهير، كانت لا تنقل كـل ما تقع عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلـة وثيقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيئته»[٧٤].

ويهدي د. إبراهيم حسّـه التاريخي ومعرفته الواسعـة لهذا الشعر إلى تفسير بعض ظواهره تفسيراً نظرياً، فيرى أن هذه الظواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول انتقلت إلى شعـراء الأجيال الجاهليـة التاليـة، فأضافـوا إليها، وفصلـوا

فيها، وبثوا الحركة في أعطافها، وحددوا الزمان والمكان، وتطوروا «بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيدي شعراء من أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وأوس ابن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»(٧٥). وبذا يقدم د. إبراهيم اجتهاداً علمياً في تفسير وقوف بعض الشعراء وقوفاً خاطفاً على بعض قصص الحيوان وغيرها يتصل بتطور هذا الشعر، ولا يحّمل التاريخ وزر ضياع هذه القصص كما فعل د. البطل. إن هذه المتابعة العجول لآراء د. إبراهيم تكاد تخرجه من صف هؤلاء النقاد الذين يفسرون شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً على الرغم مما قلناه في بداية الحديث عنه. ولست أدري أفسيرضى بذلك أم سيزورّ عنه في قدر من الغضب والاتهام بعدم التدقيق في استخلاص الآراء ومناقشتها؟ لا أحب أن أرسل القول دون احتراس، بل أحب أن أقيّده. وليس يعني هذا أن نكرّ على الآراء السابقة ونبطلها، ولكنه يعني أن ننظر فيما كتب د. إبراهيم جميعاً لا في طرف منه دون آخر، ونرى ـ بعدئذ ـ إلى أي مدى التزم هذه الآراء فيما كتب. ولئن لم يعرض د. إبراهيم لقصص الحيوان الوحشي إلا لماماً ـ كما ذكرت سابقاً ـ إنه قد عرض للغزل، وأطال الوقوف عليه، وحاول أن يفسره تفسيراً أسطورياً غيره مرة. وهو لا يفعل ذلك ارتجالاً، بل يتأنى ويدقق ويسوق بين يدي التفسير حشداً ضخماً من المعلومات المتصلة بديانات الجاهليين (٧٦). وتظفر الشمس ونظائرها من عالم الإنسان والحيوانات بقدر طيب من هذه المعلومات، ولكن هذه المعلومات ـ على غزارتها ـ تثير عدداً من الملاحظات أو الأسئلة. فالدكتور إبراهيم يرى المرأة رمزاً للشمس حيناً ولغيرها من الكواكب حيناً آخر، ولكنه لا يوضح لنا كيف تتفق عبادة المرأة ـ بوصفها رمزاً للشمس ـ وظاهرة وأد البنات المعروفة في الجاهلية؟ مهما نقل في أمر هذه الظاهرة الاجتماعية فإننا لا نستطيع نكرانها، فهل كانت العبادة متزامنة مع الوأد؟ أم أن ما نراه من تناقض بين هذين الأمرين يمكن أن يوجه توجيهاً آخر، فربما أكل الإنسان الجاهلي إذا جاع صنماً كان صنعه من التمر ـ فيما تقول بعض الروايات ـ؟ وهو يرى أن الشعوب السامية لا تميل إلى التجريد، ولذا تجسد آلهتها، ولهذا عمد الجاهليون ـ في رأيه ـ إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية (القمر والشمس والزهرة وغيرها من النجوم التي عبدوها)(٧٧). وقد يكون من

المناسب أن يسأل المرء: أليست هذه الآلهة السماوية مجسدة فلا تحتاج إلى تجسيد آخر؟ أغلب الظن أنه أراد أن يقول ـ كما فعل في مواطن أخرى ـ إن لهذه الآلهة رموزاً أرضية. وحين يتحدث د. إبراهيم عن قصيدة قيس بن الخطيم الفائية «**رد الخليط الجمال فانصرفوا**...» يرى أن حبيبة قيس التي يتغزل بها هي رمز للشمس الإلهة المعبودة، يقول: «... الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة، يتخذ من المرأة رمزاً عليها. يتحدث عن الشمس تلك الإلهة التي كان يتعبّد لها أكثر الجاهليين»[٧٨]. ولكننا لا نعرف كيف نوجه هذا البيت الذي أغرى ـ بما فيه من ضوء يجل عن الخفاء ـ الدكتور إبراهيم بالحكم الذي أرسله؟:

قضى اللهُ، حين صوَّرها الخالقُ، ألاّ يكنّها سدَفُ

فإذا كانت هي الإلهة المعبودة، فماذا نقول في أمر «الله» الذي قضى في أمرها ما قضى؟!! وأين هذا التطور الذي أخذ يجدّ على عقائد الجاهليين الدينية على نحو ما لاحظ د. إبراهيم نفسه حين تحدث عن قصيدة للأعشى، ورأى ـ وقتها ـ أن هذا التطور يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربّة» التي يفضحها ويمارس معها تجربة جنسية مكشوفة. . . . «وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة»[٧٩] ـ على حد تعبيره ـ، وينبغي أن نتذكر أن قيس بن الخطيم من معاصري الأعشى. ومهما نقل في أمر الملاحظات السابقة فإننا لا ننكر أنها هينة الشأن، أو أن معظمها كذلك. ولكنني أحب ـ بعدئذ ـ أن أقف على رأي أثير لدى د. إبراهيم، ودليل هذه الأثرة أنه كرره في مواطن مختلفة من كتاباته.

يقول: «الملاحظة الأولى: أن قارىء الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة، يلاحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفاً الظعائن وصفاً إنسانياً مؤثراً، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها

وقدرتها على المضي به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة، أو فلنقل الصراعات التي يشخصها تشخيصاً بديعاً في قصص الصيد المعروفة حيناً، ووصف مظاهر الطبيعة من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العنيفة حيناً آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها»[٨٠]. ما كان أحسن هذا القول لو يبل الصدى ويكسر غلته!! ترى هل أجازف إذا سجلت على هذا الرأي الملاحظتين التاليتين.

الملاحظة الأولى: إن د. إبراهيم قد استحضر نمطاً واحداً للقصيدة الجاهلية تترادف فيه الموضوعات التالية: الأطلال ـ الظعائن ـ الرحلة وقصص الحيوان الوحشي ـ مظاهر الطبيعة. وليس يخفى أن هذا النمط موجود حقاً في الشعر الجاهلي، ولكن الذي لا يخفى أيضاً أن أنماطاً أخرى كثيرة موجودة في هذا الشعر لم يعرها د. إبراهيم أيّ اهتمام. فماذا نقول في شعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاكاً كاملاً؟ وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك؟ وماذا نقول في كتلة الشعر السياسي أو القبلي الضخمة التي تكاد تبتلع أطرافاً واسعة من هذا الشعر؟ ثم ماذا نقول في قصائد الرثاء؟ بل كيف نصل في النموذج الذي يتحدث عنه بين المرأة وغرض المدح أو بينها وبين غرض الاعتذار، أو بينها وبين وصف الحرب وشعر الحكمة؟ أو... أو...

وأنا أعلم علم اليقين أن د. إبراهيم يستطيع أن يكشف عن بعض الصلات بين بعض هذه الموضوعات والمرأة، ولكنني لا يخامرني شك في أنه لن يستطيع أن يعقد الصلات الوثيقة بين المرأة وهذه الموضوعات جميعاً إذا أراد سداد الرأي ودقة النظر.

والملاحظة الثانية: إن صنيع د. إبراهيم ههنا يعيد إلى الأذهان صنيع ابن قتيبة من وجوه شتى على الرغم مما يوحي به هذا القول من جمع ما لا يجمع. فهو ـ كابن قتيبة ـ يختار نموذجاً من نماذج القصيدة الجاهلية ويعممه، ولئن كنا نعرف أن ابن قتيبة يريد بنموذجه قصيدة المدح إننا لا نعرف ماذا يريد د. إبراهيم بنموذجه. وهو ـ كابن قتيبة أو يكاد ـ يجعل من المرأة محوراً أو بؤرة تنبت منها أغراض القصيدة،

ولئن كـان ابن قتيبة يقتصر على عـدد من هـذه الأغراض إن د. إبـراهيم لا يستثني. وهو ــ كابن قتيبة ـ يعلل البنـاء الموضوعي (أو الغرضي على ما بين الغـرض والموضوع من اختـلاف ينبغي ألا ينسى) للقصيـدة الجاهليـة تعليـلاً نفسيـاً قـائماً على تـرابط الموضوعات أو تداعيها، ولكنه تـرابط شكلي أو تداعٍ قريب الغور، فليس يصدر عن أعماق النفس القصيّة. بيد أننا ينبغي أن نسجل بينهما فرقاً جوهرياً، فابن قتيبة يجعل «المدح» غايـة القصيدة والشاعر، وفي سبيل هـذه الغاية تتناسل الأغـراض، ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شركاً لأمر من الأمور حتى يصلا معاً ـ الشاعر والقصيدة ـ إلى غـايتهما المنشـودة «المدح والممـدوح». وبـذلك يصل ابن قتيبـة إلى مقصـده في الكشف عن الوحـدة الخفية أو المقنعة في القصيـدة الجاهلية، ولكنها وحـدة شكلية صرف. وليس يزيدنا هذا الاكتشاف وعيا بعالم القصيدة الداخلي، ولا ببنائها الرمزي الجمالي وموازاتها للعالم المحيط بها. أما د. إبراهيم فيحرص حـرصاً شديداً على رمزية الأغراض الشعرية في القصيدة، وهو لا يكف عن تـرديد هذه الفكرة في أرجاء متفرقة كثيرة مما كتب حتى ليعد النص على هذه المواطن تزّيداً. وهو يحاول أن يصل من وراء هذه الرمزية إلى ما يسميه «مقـولة القصيدة» أي وحدتها المقنعة أو الخفيّة. ووفق هذه الرؤية النقديـة الثاقبة قرأ عدداً من قصائد الشعـر الجاهلي في مقاليه اللذين نشرهما في مجلـة «فصـول»، وفي كتابـه «الشعـر الجاهلي» الـذي تكررت الإشـارة إليـه. وليس الحديث عن رمزيـة الأغراض الشعريـة الجاهلية طارئاً أو غريبـاً على التفكير النقدي لدى الباحثين، فقد أشار د. البهبيتي إلى هذه الرمزية غير مرة، وأومأ إليها د. شوقي ضيف إيماءات مبعثـرة تـدق حتى تكـاد تخفى. ولكن هـذه الملاحظـات والإيماءات ظلت زمناً غامضة ومفرقة تنتظر من يرعاها وينميها.

لا أعـرف إلى أي مـدى استطعت أن أكشف عن رؤيـة د. إبـراهيم النقـديـة في الصحف القليلـة الماضية، ولكننـي أظن أن متابعتـه في بعض النصـوص التي وقف عليها تزيد هـذه الرؤية وضوحاً. وقبل أن أبدأ هـذه المتابعة أود أن أشير إلى خطأ وقع فيه وهـو يتحدث عن الثور الـوحشي في لوحـة الصيد. يقول: «ولكن هـذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس. وهذا الثور المنتصر ينفرد دائماً بنفسه تحت شجرة الأرطاة، يفكر في مصيره،

ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنه يصلي»[٨١]. وواضح من هذه الفقرة التي نقلناها أن الثور يخوض قتالاً ضارياً ضد الكلاب أولاً ثم يلتجىء إلى شجرة الأرطى حيث تحصبه الريح بالمطر والبرد ثانياً. وواضح أيضاً أن د. إبراهيم يجعل للمطر ههنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. وقد يكون هذا التفسير صحيحاً لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صوره د. إبراهيم، لكن أحداث الحكاية ـ حكاية الثور الوحشي ـ كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والريح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أية قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة بل هو دائماً قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» ههنا. فإذا فرغت من هذه الإشارة، وصرت إلى متابعته في تفسير النصوص ألفيت أن القضية لم تعد تخص د. إبراهيم وحده، بل صارت تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في قراءة شعرنا القديم ـ على نحو ما ذكرت في غير موطن من هذا البحث ـ. إن البصر «بمعاني الشعر القديم» ليس يسيراً كما قد يتوهم الكثيرون، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتاض هذا الشعر زمناً بعد زمن، فعرف شموسه، وذاق من عسره فوق ما يعرف من يسره ولينه، وأدرك بعد لأي أنه أمام معضلة شائكة هي معضلة معرفة «معاني الشعر» على الرغم مما يبدو على هذه العبارة من آثار الرؤية النقدية التقليدية. ولا أظنني أخطىء إذا قلت إن كثرة ترديدنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء النقدية القديمة والحديثة حوله جعلتنا نحسّ أننا نعرفه معرفة كافية، وهذا الإحساس خادع دون أدنى ريب. بعبارة أدق: إن تكرار فكرة ما ليس دليلاً على وضوح هذه الفكرة أو دليلاً على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل ـ في كثير من الأحيان ـ حاجزاً بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التكرار بما يخلقه من الألفة والقرب يكافح الشعور بغرابة الفكرة أو غموضها، ويخلق فينا إحساساً كاذباً بوضوحها.

ونظراً لهذا الوضوح المتوهم نتحدث عن هذا الشعر بجرأة، أو قل بقدر من اللامبالاة الممزوجة بكثير من الثقة. وسأحاول أن أقف مع د. إبراهيم على قصيدتين

تخيرهما لتكونا شاهدين على ما يراه في أمر هذا الشعر وعلاقته بالأسطورة. أولاهما مشهورة ذائعة الصيت هي عينية الحادرة أو «كلمة الحويدرة» [٨٢]، على حد تعبير حسان بن ثابت، التي فتنت الرواة القدماء على حد تعبير د. إبراهيم. يقول: «ويلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مناجاة «سمية» التي رحلت عنه وينبغي لكي يستقيم لنا فهم هذه القصيدة وتتكشف رموزها وتتحدد «مقولتها» أن نلاحظ فيها ثلاث لوحات تبدو مستقلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة.

الأولى: لوحة الغزل، وهي التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سمية» هذه تمثالاً نصفياً...

الثانية: لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه...

واللوحة الثالثة: وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية» عنهم، فقد أصاب الجدب ديارهم وأهزل دوابهم، وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم»[٨٣]. ثم يقول: «إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة، أو بين «سمية» وقومه، يتمثل في عناصر الخصوبة التي رأيناه يحشدها في وصفه لريق صاحبته... كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم»[٨٤]. ويخلص من هذا كله إلى القول: إنها صورة فنية« للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانةالجاهلية، يناجيها الحادرة متخذاً إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التي كان يتقرب بها الوثنيون إلى آلهتهم حين يفزعون إليها كلما نزل بهم خطب أو ألمّ بديارهم جدب»[٨٥]. القضية في رأي د. إبراهيم تتلخص في هذا الجدب الذي أصاب القوم نتيجة لرحيل ربة الخصب عنهم. وقد استطاع أن يعقد الأواصر ويقيم الأسباب بين لوحات القصيدة فيما عبر عنه بمقولة القصيدة. وأنا لا أنكر أن لهذه القصيدة مقولة أو دعوى واحدة ـ وإن كنت أخالفه في أمر هذه المقولة مخالفة صريحة لا أجد المقام يسمح بالحديث عنها الآن ـ، ولكن إلى أي مدى يصدق الشعر هذه المقولة التي يتحدث عنها د. إبراهيم؟ أو قل: كيف فهم د. إبراهيم

معـاني الأبيات في القسم الثـالث من القصيـدة؟ حقـاً تنتشر في هذا القسم ظـلال نفسية قـاتمة تثيرها ألفاظ وصـور مختلفة كـالبكاء والجنازة والجوع والكـلال والسهاد والعطش. ولكن هـذه الألفاظ لا يصح أن تفهم كما فهمها د. إبـراهيم، فنحن لا نفسر ألفاظـاً مفردة، ولكننـا نفسر ألفاظاً داخلـة في تراكيـب تتظاهـر لتكوّن سيـاقاً لغويـاً أو مجموعة من السيـاقات تشكل بنيـة القصيدة أو قل تشكل تجسيداً لغـوياً لرؤيـة الشاعر. وهـذا يعني أن علينا أن نعيـد النظر في دلالات الألفاظ السـابقة لا بالنظر إليها منتـزعة من سياقاتها بل بالنظر إليها في هـذه السياقات. وأول ما يلفت النظر في هذا القسم الـذي نتحدث عنه أن معجمه اللغوي يثير لـونين من المشاعر متناقضين أحدهما قاتم كئيب ـ كما رأينا ـ والآخر مشرق وضاء كما في هذه المفردات: الفتوة واللـذة والخمرة والكـرم والقطا ومبـاكرة اللـذة والكرم، والفتيـان والشجعان واعتساف الفلوات، والحياة وهي ملء السمع والبصر و. . .

وهذا التقابل بين هذه المفـردات ـ أو المشاعر ـ ليس تقابلاً ضدّيـاً يحكمه التنافر، ولكنه تقـابل تكاملي يرجح طـرفاً على آخر، ويثبت معنـاه في النفس. أو قل إن أحد الطرفين ـــ وهو الطـرف القاتم ـ يغـذي الطرف الآخـر، وينميه، ويعمق صـورته في الوجدان. فهذا الجوع ينمي ويغذي فكـرة الكرم، والعطش والكلال والسهاد تغذي فكرة الفتوة، والجنازة والبكاء يغذيان فكرتي الرئاسة والكرم، كما يعمقان مفهوم اللذة والإقبـال الـرائع على الحيـاة و. . . و. . . والحديث قياس. وهـذه الأفكـار والمعـاني والمشاعر تتآلف وتتكـامل ـ على ما بينها من تضاد ظـاهري ـــ لترسم «صورة فنية» أو قناعاً للشخصيـة الإنسانية التي يتحـدث عنها الشاعر، أي لشخصيتـه هو وحده. وبدهـي ألا تكون الصـورة الفنية مطابقـة للشخصية أو للـواقع، فنحن أمـام صورة مثـالية ـــ أو صورة فنيـة ـ لقبيلـة الشـاعر كما يحلم بها الشـاعر نفسـه، وكما يحلم بها المجتمع أيضاً. وهذه الصـورة الفنية ـ أو القنـاع ـ التي نتحـدث عنهـا هي ما سماه د. إبـراهيم ـــ وسماه كثيرون سواه ـــ الفخـر. ويبقى بعـدئذ أن أقول إن هـذا الفخـر ضربان: فخر قبلي نـراه في القسم الثاني من القصيدة، وفخـر شخصي نراه في قسمها الثالث. وقد يكون مـا قاله د. إبراهيم عن اللوحة الثـانية غير دقيق إذا فهمنا منه أن الشاعـر يتحدث عن نفسه، فهـو ـ في حقيقة الأمـر ـ لا يتحدث عن نفسـه في هذه اللـوحة البتـة، ولكنـه يتحدث عن قـومـه جميعـاً دون تخصيص، فقول د. إبـراهيم

«الثانيـة : لوحة الفخر، وهي لـوحة يقصد فيها إلى البراءة من كل مـا يشينه أو يشين سلـوك قومـه . . . » قول ينبغي أن يفهـم بحذر. وقـد يقتضي هذا الحوار الطـويل أن نوضح ما نقصـد إليه، فأنا أريد أن أقول إن اللوحة الثـالثة في القصيدة لا تختلف في دعواها وما تثيره من المشـاعر والأحاسيس والمعاني عن اللوحة الثـانية إلا في أمر واحد هو أن اللـوحة الثانيـة تدور في رحاب الجماعـة، أما اللوحـة الثالثة فتـدور في رحاب الفرد، وهما لوحتـان تتكاملان وتقدمان صورة مثـالية للقبيلة وشاعرهـا . وأما مأساة القوم التي تحدث عنها د. إبراهيم ومـا حل بهم من جدب وضنى وسوى ذلك فأمور غريبة عن القصيدة كل الغربة. وما أزال أظن أن رغبة د. إبراهيم في تفسير القصيدة تفسيراً دينياً أسطوريـاً هي التي أغرته بإقحام هذه المعاني على عـالم القصيدة. وأنا لا أقول هـذا ظناً ولا سرفاً، ولكنني أقولـه تدقيقاً، ولعل العـودة إلى القصيدة تقطع كل جدل، فمن الملاحظ أن الشـاعر في اللوحة الثـانية (لوحة الفخـر القبلي) لم يستخدم ضمير المتكلم المفرد قط، بل استخـدم ضمير الجماعة المتكلمين: لنـا، إنا، نعف، نريب، حليفنا، نكف، نفـوسنا، نقي، مالنا، أحسابنا، نُجـرّ، ندّعي، نخوض، نقيم، بيوتنا، غيرنا. . . أما في اللوحة الثالثة (لوحة الفخر الشخصي) فلم يستخدم الشاعـر ضمير الجماعة المتكلمين قط، بل استخدم ضمير المتكلم المفرد: بـاكرت، عليّ، صبحتهم، عجّلت، لـديّ، بعثتهم، حملت، عـرّستـه، رأسي، رفعت، مني. . . واستخدم ضمير المخاطب المفرد وهو عائد إليه: أنضجتَ.

والقصيدة الثانية التي أحب أن أشير إليها إشـارة أكثر مما أحب أن أدقق فيها كل هذا التدقيق السابق، هي بائية للأعشى[٨٦]. وهي قصيدة يعتريها السقط في عدد من أبياتها، والغمـوض في بعض أبياتها الأخرى، إما لاضطراب في تـرتيب الأبيات، وإما لـذكر أعلام لا تسعفنـا المصادر بمعرفة أيـة معلومات عنهم. وقـد أشار محقق الديوان إلى أن القسم الأخير من القصيدة لا تكاد تربطه ببقية القصيدة صلة. ولكن د. إبراهيم رأى في هـذه الأمور التي تصرف الـدارسين عن هذه القصيـدة سبباً قـوياً للحديث عنها على الرغم من استفاضة الغزل في ديوان الأعشى، وبعض هذا الغزل يصور التجربة الجنسيـة المكشوفة التي تصورها هذه القصيـدة. وانتهى في حديثه إلى أن «سلمى» التي يدور حولها هـذا الشعر الغرامي هي «الزهـرة» ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال، تلك الديانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها

يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام على حد تعبيره [٨٧]. وقد يبدو الحوار حول هذه القصيدة عقيماً، فالدكتور إبراهيم ـ كما قلت ـ يبني أحكامه على أمور غامضة، وهو، بسبب ذلك، يفسر معاني الأبيات على نحو يخدم تلك الأحكام. ولكنني ـ على ذلك ـ أحب أن أبدي شكي في صحة هذا التفسير، فأنا لا أعرف ـ تمثيلاً لا حصراً ـ كيف اطمأن د. إبراهيم إلى أن «سعد بن قيس» ليس رجلاً بل قبيلة، بل قوم «سلمى» نفسها، على الرغم مما ذكره محقق الديوان حين قال «وهو رجل أو قبيلة، لم أدقق لتحقيقها»[٨٨]. وأنا لا أعرف ـ مرة أخرى ـ كيف حملته ناقته بعد أن فرغ من مجلسه مع هذه المرأة إلى قومها «بني سعد بن قيس»، فهل كانت تقيم في مكان ويقيم أهلها في مكان آخر؟ وأنا لا أعرف ـ أيضاً ـ كيف استقام له معنى البيت الأخير، أو قل كيف أعاده إلى «سلمى» مع علمه أنه مسبوق ببيتين أولهما سقط كله ما عدا كلمة واحدة، والآخر يدور حول المزّاء والشراب؟ وتبقى ملاحظة أخيرة ـ ولكنها ملاحظة أوضح من الملاحظات السابقة، ولعلها أهم ـ تتصل بعدد من الضمائر التي وردت في القصيدة، فإذا قرأ د. إبراهيم قول الشاعر:

إن الثعالبَ بالضحى
يَلعبنَ في مِحرابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى»، ونسي أنه يعود على مذكور في بيت سابق هو «حجر»:

أو لمْ تَرَيْ حجراً وأنـ
ـتِ حكيمةٌ ولها بِها
إنَّ الثعالبَ بالضحىٰ
يَلعبنْ في مِحرابِها

وإذا قرأ:

وجميعُ ثعلبةَ بنِ سعدٍ (م) بعدُ حولَ قبابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى» أيضاً، وتجاهل أن الشاعر كان قد خرج إلى وصف الصحراء والناقة، ونسي صاحبته ومجلسها. وواضح أن الضمير ههنا يعود

على «ثعلبة بن سعد» بوصفها قبيلة أو جماعة، ولا علاقة له بالمرأة التي تغزل بها سابقاً. ومثل هذا موقفه من قول الشاعر:

فإذا عبيدٌ عُكَّفٌ

مُسكٌ على أنصابِها

فالضمير المتصل «ها» لا يعود على «سلمى» كما ظن د. إبراهيم، بل يعود على «عبيد»، وهذا مسلك لغوي شائع في الشعر العربي القديم.

وليست المشكلة ههنا في الخلاف حول عودة الضمير، فلو كان الأمر كذلك ما عنّيت نفسي به، ولكن المشكلة فيما يبني د. إبراهيم على هذا الضمير وعودته، يقول: «من هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصاباً وقباباً ومعابد وعباداً يطوفون بها ويجعل لها ذكراً في الكتب المقدسة... أليست هي (الزهرة) ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال»[٨٩] نحن إذن أمام قضية تدور حول «الضمائر» وهي قضية ذات خطر كبير، فعليها يتوقف فهم معاني الشعر، وعلى هذا الفهم يتأسس مذهب في تفسير هذا الشعر. ولقد قلت سابقاً إن الالتواء أو عدم الدقة في فهم معاني بعض الأبيات قضية تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، ولقد ذكرت أيضاً عدداً من الشواهد في درج الحديث عما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، وها أنذا أسوق شاهداً على سبيل التمثيل لا الحصر مما صادفته في كتاب «الصورة في الشعر العربي» للدكتور علي البطل، يورد د. البطل قول أبي دواد الإيادي في وصف الظعائن:

وتراهنَّ في الهوادجِ كالغـ ـزلانِ ما إن ينالُهُنَّ السّهامُ

نخلات من نخلِ بيسانَ أينعنَ جميعاً، ونبتُهنَّ تُؤامُ

ثم يعلق على البيتين قائلاً: «فيعيد ربط المرأة بالغزال، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية لما له من قداسة، أو لما فيه من قوى سحرية على سواه: «ما إن ينالهن السهام»!! ثم يربطها بصورة النخل المخصبة»[٩٠]. وواضح من هذا التعليق أن د. البطل قد فهم كلمة «السهام» فهماً منحرفاً عن الصواب، ولست أدري أهو الذي أراد أن يحرف الكلمة قاصداً أم أن وجه الصواب قد

غمض عليه، فتوهم أن الكلمة ههنا هي «السهام» ـ بكسر السين ـ التي تستخدم في الصيد والحرب، وهي في الحقيقة «السَهام» ـ بفتح السين ـ وهي ريح السموم الحارة، أو وهج الصيف ولعاب الشمس، وبهذا يتضح المعنى، فهؤلاء النسوة في الهوادج لا تصيبهن أشعة الشمس. ووقف على رائية امرىء القيس «**سما لك شوق بعدما كان أقصرا**» فلفت انتباهه مشهد الظعائن المتحملة فإذا هو يفهم المعنى فهماً بعيداً عن الدقة، وإذا هو يضم هذا الفهم إلى ما رآه من صورة المرأة وتشبيهها بالدمية حيناً وبالتمثال حيناً آخر، يقول: «وهذه الصورة الثانية لامرىء القيس تتداخل تداخلاً شديداً مع صورة أخرى للمرأة ترتبط أيضاً بالدين القديم هي صورة النخلة»(٩١). ثم يضيف «وعند ذكر الرحيل تصور المرأة في صورة أخرى، لها هي الأخرى ارتباط بالشمس، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة، هو عنصر القامة الطويلة، والصورة هنا النخلة دائماً»(٩٢).

ولم يكن امرؤ القيس يشبه المرأة بالنخلة كما ظن د. البطل، بل كان يصوّر الهوادج فوق الإبل وقد علتها الكلل والقطوع المختلفة الألوان، وهي صورة تتكرر في مشهد الظعائن الراحلة صباحاً لدى كثير من شعراء الجاهلية، وقد ذكر امرؤ القيس في هذه الأبيات أبرز الصور التي يكررها الشعراء في وصف الهوادج حين يكون الرحيل نهاراً، أعني صورة السفن، وصورة حدائق الدوم، وصورة بستان النخيل المزهي. وإذن ليس من سبيل إلى الحديث عن القداسة في أي من النصين حين نفهم الأبيات على نحو ما كانت تتصور العرب معانيها بدلالة هذا الشعر نفسه، أم أن د. البطل يريد أن يقول لنا: لا فرق بين الهودج وصاحبته؟

وهذه هي أبيات امرىء القيس:

فشبّهتُهُمْ في الآلِ لمّا تكمّشوا
حدائقَ دَومٍ أو سفيناً مُقَيرَا
أو المُكرعَاتِ من نخيلِ ابنِ يامنٍ
دُوينَ الصّفا اللائي يَلينَ المشقَّرا

سـوامقَ جبّـارٍ أثيـثٍ فـروعُـهُ

وعـالينَ قِنـواناً من البُسرِ أحمرا*

وأنا أحب بعد هذه الملاحظات أن أعطف الحديث إلى بعض ما كنت فيه، فأكرر سؤالي السابق: إلى أي مدى التزم د. إبراهيم آراءه النظرية في نقده التطبيقي؟ لقد أسرفت في مطلع الحديث عنه في تتبع آرائه النقدية حول الصورة وأصولها وتحوير الشعراء لها أو خلقهم لها خلقاً جديداً ـ بتعبيره ـ وتوظيفها في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع، وسوى ذلك من آراء نقلناها عنه في الصحف القليلة الماضية. ولكننا نراه ههنا يوشك أن يتنكب السبيل التي سوّاها بكلتا يديه، فإذا هو يفسر هذا الشعر تفسيراً أسطورياً لا تكاد تربطه بالحياة والمجتمع سوى روابط واهية أو واهية جداً!! ولولا هذه الإشارة الخاطفة التي ذيل بها حديثه عن بائية الأعشى لما بقي بين هذا الشعر والمجتمع صلة أو سبب، فهو شعر موصول بالسماء ورموزها فكأننا ـ من جديد ـ أمام آراء د. البطل و د. نصرت. لست أكتمك أنني أحس قدراً من الخلخلة يعتري هذه الجهود النقدية الممتازة التي بذلها د. إبراهيم، أو قل شيئاً من الاضطراب وعدم الاتساق، أم أنني أسرفت في الظن والإحساس؟

***

وقفة عجول.. وتصحيح

نشر الدكتور عبدالجبار المطلبي «قصة ثور الوحش، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية» في أواخر الستينيات، وهو بحث لا علاقة له بالتفسير الأسطوري خلافاً لما وهم بعض الدارسين. ولم ينص د. المطلبي على ما يساعد على هذا الوهم، بل نص صراحة على ما يوشك أن يكون نقيضاً له، قال: «ولكن ـ وهذا هوالمهم ـ ألا نجد شيئاً من تلك الديانة المتصلة بالثور؟ أو ليس ممكناً أن تبقى بعض أصدائها في أطواء الأدب أو العادات (والطقوس) الاجتماعية»؟[٩٣] ثم أردف بحديث عن طريقة من طرق أهل

* تكمّشوا: أسرعوا. المكرعات: النخيل المغروسات في الماء. آل يامن: قوم من هجر لهم نخيل وسفن. الصفا والمشقّر: قصران بناحية اليمامة. سوامق: مرتفعات طوال. الجبّار: الذي فات اليد لطوله. الأثيث: الغزير. عالين قنواناً: أي قد أدرك هذا النخل وأينع فتمايلت عروقه، وعالتها فروعه.. القنوان: العذوق. البسر: ما احمرّ من التمر.

الجاهلية في الاستسقاء إذا انحبس المطر عنهم، وضاقت حالهم في الجفاف والمجاعات والقحوط. فقد كانوا يعلقون حطب السلع والعشر في أذناب البقر، ثم يضرمون فيه النار وهم يصعدون هذه البقر في الجبل فيمطرون. ويعرض د. المطلبي تعليل الرواة لهذا الأمر، فيراه تعليلاً يجانبه التوفيق، ثم يقول: «والشيء الواضح ــ وقد ألمنا بشيء من تاريخ الثور وعبادته وما يرمز إليه ـ هو هذه العلاقة بين البقر والمطر، وهي علاقة قديمة ـ كما مر بنا ـ إذ يمثل هذا الحيوان قوة تتحكم في السحب، وتنزل المطر، وما عادة استسقائهم بالبقر إلا من مخلفات عبادة الثور وما يرمز إليه من الخصب والإرواء، ويبدو أن النار المضرمة في حطب السلع والعشر إنما هي تطور لطقوس واحتفالات قديمة تتصل بهذا الإله ـ الثور»[٩٤]. هذه النار التي يتحدث عنها د. المطلبي هي نار الاستسقاء التي ذكرها الجاحظ، وعدّها إحدى نيران العرب المشهورة، وشعيرة الاستسقاء هذه بكل جزئياتها تنتمي إلى ما يسميه علماء الأنثربولوجيا «السحر التشاكلي»، وليس بين ما أقوله عن وظيفة هذه الشعيرة، وما يقوله د. المطلبي عن أصلها خلاف، فما نزال حتى اليوم نجد أنماطاً من السلوك الاجتماعي تظهر عند التدقيق ذات أصول دينية قديمة على نحو ما لاحظ د. عبدالعزيز نبوي من صنيع الأطفال في مصر حين تسقط سن لبنية من فم أحدهم، فهو يتجه إلى الشمس ويخاطبها طالباً منها أن تأخذ هذه السن وتعطيه بدلاً منها سناً أخرى من أشعتها[٩٥]، ومثل هذا السلوك معروف في سورية أيضاً. ثم يستأنف د. المطلبي حديثه فيرى أن صور الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية «إنما هي تطور لترانيم أو وتفوهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور، وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والاتحاد به بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينياً بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت»[٩٦].

والحديث عن أصداء من تلك العبادة في أطواء الأدب والعادات والشعائر أمر يكاد يقع من النفس موقع البديهيات، وهو أمر لا علاقة له بمفهوم الصور النمطية أو النماذج الأولية. ويزداد د. المطلبي بعداً عن التفسير الأسطوري حين يقرر بوضوح أن صور الثور انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية تومض في طياتها إشارات من قدسية انقرضت، ثم يقطع كل صلة له بهذا التفسير حين يقول: «وتشير

قصة الثور التي يسردها الشاعر الجاهلي ـ مع ما لها من هذا المغزى الديني القديم ـ إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشري على نحو يختلف عما سردناه في «الطقوس الإغريقية»[٩٧]. لقد انتهى به المطاف إلى مفهوم «الرموز الشعرية» التي يستمدها الإنسان من الواقع الطبيعي والاجتماعي، ويوظفها للتعبير عن موقفه من هذا الواقع ومن سنن الحياة ونواميسها، وقد يكون مناسباً أن نجعل عنوان هذا البحث «بعض أصول شعرنا القديم بين التاريخ والفن».

***

أسطوريّة وموقف

يذهب د. أحمد كمال زكي بالتفسير الأسطوري مذهباً مغايراً مغايرة تسمح، بل تستدعي أن ننص على اختلافه وتميزه عن الآخرين على الرغم مما نراه أحياناً من وجوه الاتفاق أو التشابه بينه وبينهم، فهو يوضح تصوره لهذا المنهج دون غموض ولا التواء، فيقرر أهمية الدور المعرفي للشعر وقيمته التاريخية وأهميته المضمونية، وينكر ما نادى به «بارت» من أمر القراءة الكاتبة، يقول: «وأنا شخصياً ممن يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الجزئي لأي نص أدبي يقع في أيدي البنائيين، فقد يعطل هذا دوره المعرفي، كما يلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيمته المضمونية، وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرؤه بأن نكون أصحابه المبدعين أولاً وآخراً، فتغيب ـ إلى الأبد ـ ذات صاحبه بكل حدسها وتفكيرها»[٩٨]. ويعلق على بيتين من شعر علقمة الفحل، فيقول:

«وفي ظني أن اتكاء الشاعر الجاهلي ـ علقمة كان أو غيره ـ على موتيفات بعينها تزاحمت في رأسه بدلالة خاصة لا يعني أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة، أي يعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكون طرفاً يوضع الواقع مقابله طرفاً آخر، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة»[٩٩]. ثم يكرر وصف منهجه فيقول: «. . . ففضلاً عن أنه وصف منهج رأينا كيف تتلاقى نفسية الشاعر الواعي ـ وسميناه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج ـ بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز والإشارات التي تسترفد بالحدس كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً»[١٠٠].

وحين يرى د. أحمد زكي هذا الرأي يكون قد سلك في تفسير الشعر مسلكاً مغايراً لمسلك الأسطوريين العرب، وأفلت من رؤيتهم النقدية على نحو ما أفلت من قبضة البنائية الصارمة، وحقاً قد يكون بينه وبين د. إبراهيم عبدالرحمن بعض الاتفاق، ولكن ما بينهما من الفروق كثير، وحقاً ـ مرة أخرى ـ قد نجد د. أحمد زكي يتحدث عن «نماذج يونج العليا» حيناً، وعن الأسطورة في «ثوبها الأدبي النمطي» حيناً ثانياً. وعن «النموذج الأسطوري» حيناً ثالثاً و. . . بيد أنه يظل في ذلك كله وفياً لمنهجه الذي نقلناه عنه كما وصفه، وينظر مستنيراً بهذا المنهج في مقادير يسيرة من شعر أهل الجاهلية والإسلام. ولا يملك المرء إلا أن يعجب من استئنافه الحديث بعدئذ موصولاً بنظره السابق حيناً كما في حديثه عن أبيات دريد بن الصمة في رثاء معاوية أخي الخنساء، وما اتصل بهذا الحديث من حديث الزَّور عامة، ومنبتّاً عمّا رسمه من أصول منهجه حيناً آخر كما في حديثه عن رحلة الظعائن والغزل، فهو يعرض لظعائن زهير في معلقته، ويقرر باطمئنان «أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم»[١٠١]. وهكذا تضيع منه الصوى التي نصبها معالم شاخصة في مفاوز هذا الشعر، فكأنما استوحش الدرب لقلة السابلة، فعدل إلى سبيل قريبة حيث يكثر السالكون ويعلو الضجيج. ولست أدري كيف استقام له هذا التفسير، وهو الذي ما فتئ يحدثنا منذ حين عن الواقع والحدس والقيمة التاريخية والرؤية الدالة وغيرها؟!

ولا أدري كيف وقع في ظنه أن رحلة هذه الظعائن لا تستغرق سوى سحابة نهار، وأن المساء هو وقت ورودها الماء وتخييمها عليه «وحيث يكون الورود مساءً»[١٠٢].

وليس في ظعائن زهير المذكورة ولا في غيرها من ظعائنه وظعن غيره ما يسمح بمثل هذا الظن. بل إن في حديث الظعائن ما يدل دلالة قاطعة على غير ما ذهب إليه من رمزية الظعائن الشمسية، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن ظعائنهم المتحملة قبل الصبح حيناً، وليلاً حيناً آخر، قال امرؤ القيس:

وَحَـــــدَّتْ بـأن زالـتْ بليلٍ حمولُهُمْ
كنخلٍ منَ الأعـــــراضِ غيرِ مُنَبَّقِ(*)

* الحمول: الإبل التي يحتمل عليها. الأعراض: الأودية. غير منبّق: غير مُزوٍ.

وقال عبيد بن الأبرص:

لِمَنْ جِـمَالٌ قُبيلَ الصبحِ مـزمـومـه
ميممات بـلاداً غيرَ معلـومـه

وقال الطفيل الغنوي:

تبصَّرْ خليلي هل تَـرىٰ من ظعـائنٍ
تحمَّلْـنَ أمثـالَ الفَسيلِ المُكمَّمِ

ويشير الطفيل بصورة النخل الصغار المكمّمة إلى صغر الحجوم وعدم ظهور ألوان الكلل والقطوع التي تلقى على الهوادج لأن الوقت ليل. ولست أحب أن أمضي في تحقيق هذا الأمر وتوثيقه، فمن الشائع المعروف أن الشاعر الجاهلي يشبه ظعائنه بالنخل، فإذا كان رحيلها نهاراً وتلألأت ألوان الكلل والقطوع جعلها كبستان نخل مزهٍ تتلألأ ألوانه، وإذا كان رحيلها ليلاً جعلها كالنخل قبل أن يزهى وتتلألأ الألوان فيه، أو جعلها ـ في صورة أخرى ـ كالفسيل المكمم. ولا يختلف موقف د. أحمد زكي من الغزل الجاهلي عن موقفه من الظعائن كثيراً، فهو ينص صراحة على أسطورية هذا الغزل، فيقول «ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر في هذا الإطار الديني ــ وهو ديني حقيقة ــ ما هو إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أوالات، فمنها الحياة، ومنها البهاء، ومنها كل نعيم الوجود»(١٠٣).

وبهذا القول ينتفي الفرق بينه وبين أصحاب التفسير الأسطوري الذين تتردد أسماؤهم في هذا البحث. وإخال أن د. أحمد قد ضيّق على نفسه حين جنح إلى أسلوب القصر، فلم يترك مناصاً نفرّ معه إليه لنعدّل من صرامة هذا التفسير. ترى هل كان شعراء الجاهلية جميعاً مؤمنين كل هذا الإيمان بآلهتهم، ومنصرفين كل هذا الانصراف عن أصوات قلوبهم في الوقت نفسه؟ وهل يستوي في ذلك غزل غزير قيل في الجواري والقيان كغزل الأعشى، وغزل قيل في نساء معروفات كغزل عنترة؟ هل يستوي أصحاب الحب المتيّم وطلاب المتعة واللهو من الشعراء؟ وهل يستوي شعراء أول العصر وشعراء أواخره في هذا الأمر أيضاً؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بكلمة «نعم» تعقد قضية هذا الشعر وقضية نقده معاً، وتضعنا في مأزق حرج. ففي ضوء هذا التفسير يبدو الغزل الجاهلي فناً

مفارقاً مرتبطاً بالسماء وحدها من جهة، وتنتقل علاقات الحب المعقدة التي تتجلى فيه من خصام وعتاب ساخط وصدود وسخرية وتهالك وحزن ووعيد ــ وهي علاقات بالغة التعقيد حقاً خلافاً لما يظهر للقارئ العجلان ـ من حضن المجتمع المؤار بالحركة الدائبة إلى قبة السماء، ويبدو هذا الغزل ـ من جهة أخرى ـ مفارقاً أيضاً لكتلة ضخمة من هذا الشعر لا يماري أحد في دنيوية مقاصدها هي كتلة الشعر القبلي والسياسي. وفي ضوء هذا التفسير تبدو عملية النقد عملية عقيماً جرداء لا تستطيع أن تنمي هذا الشعر، بل هي لا تسمح له بالنمو والخصب لأنها تقدم قراءة «تامة الوفاء» له، ويكفّ النقد عن أن يكون تعبيراً حيّاً عن الذات القارئة في علاقتها بالذات المقروءة، ويغدو توضيحاً لهذا المقروء وحده، بل إن الشعر نفسه يكف في ضوء هذا التفسير عن أن يكون حيازة جمالية للعالم وتفسيراً فنياً له، ويغدوتعبيراً عن علاقة هذا العالم ـ أو جانب يسير منه ــ بالسماء، فيفقد تاريخيته المفعمة بالحيوية، وتتعطل وظيفته الخصبة.

ويعرض د. أحمد كمال زكي لقولة الجاحظ المشهورة في «بقر الوحش والكلاب»، ولكنه لا يجلو رأيه فيها جلاء يمكننا من ضمها إلى منهجه الذي رسمه، أو ضمها إلى ما عدل إليه حين عرض للظعائن والغزل، يقول:

«وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله الجاحظ في قوله: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة» إنما هو بنحو أو آخر تسجيل لسيموطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشق الكلامي في الأسطورة، ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود. وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلاب داخل قصائد الهجاء ـ وهذه كان لها طقوس صارمة ــ علامة أخرى تغني فهمنا ـ ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ بقتله رمزاً يرشّح لما سيؤول إليه مصير الخصوم. وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب». ثم يقول: «وأما ربط الكلب بالمهجوّين ـ مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان totem ـ فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن نهش جثة أبيس، العجل الطوطم. ولما

تسامع عـرب الجزيرة القدمـاء بهذه اللعنة تحولت نظـرتهم إلى الكلب على النحو الذي بينـه الجاحظ، وتأكد لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنـال من الثور النجم مع أنها تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار»[١٠٤].

ولا خلاف بيننـا في أن قولـة الجاحظ السـابقة علامـة سيموطيقيـة، ولكن قـولة الجاحظ هـذه ـ على أهميتها ـ تعوزهـا الدقـة، فليست الكلاب هي التي تقتـل بقر الـوحش في قصائد الـرثـاء، بل هي التي تعرقل هـرب الثـور فيتمكن منه الصيـاد، ويصيب منه المقاتل. وليس هنالك قصيدة واحـدة ـ فيما وصل إلينا من هذا الشعر ـ في المواعظ تقتل فيهـا الكـلاب الثيران إلا أن يكـون الجاحـظ عنى بـالموعظـة المرثيـة نفسها، وتكـون المغايـرة بالعطف ههنا مغـايرة شـاحبة لا تكـاد تلمح إلا بالتلطف وحسن التأني، والأصل في العطـف أن يفيـد مغـايـرة واضحـة. أو أن يكـون عنى بـالموعظة القصـائد التي يتحدّث فيهـا الشعراء عن شيبهم وهـرمهم. وإذا كنا نقيّـد القول ونحترس في أمر قصيدة «الموعظـة»، فهل يصح أن نفعل الأمر نفسه في قصيدة «الهجاء» التي يتحـدث عنها د. أحمـــد كمـال زكي؟ إن القصـائد التي يحيل عليها د. أحمد لا تتحدث البتة عن معركة بين الكـلاب وبقر الوحش، ولكنها تقتصر على تشبيـه الخصوم بـالكـلاب، فهل يريـد أن يقـول لنا إن هـذه العـلامة قـد تفتّت إلى علامـات جزئيـة في غير قصائد المدح والـرثاء؟ وإذا كـان الأمر كـذلك ـ وقـد يكون كذلك حقاً ـ، فإن مقتل الكلب يكون رمزاً يستمده الشاعـر من الموروث، ويوظفه توظيفاً فنياً دالاً على رؤيته الشعريـة، أي على موقفه من الواقع. وبذا يكون د. أحمد قد عاد إلى منهجه الذي بينه أول الأمر.

***

أشتات ومظلّة أسطوريّة

وكتب د. عبـدالقادر الـرباعي مـدخـلاً إلى «دراسة المعنى بـالصورة في الشعـر الجاهلي»، ونصّ على أنه «بحث في التفسير الأسطوري»[١٠٥]. وحاول الباحث أن يحكم بنـاء بحثـه ففعل، وجمع له مـادة نظـريـة طيبة، ثم أردفهـا بما اجتمع لـه من إشارات ونصوص تتصل بالديانـة الجاهلية، وهيّأ له ذلك كله أن ينظر في عدد يسير

من النصوص الجاهلية جعلها نماذج دالـة على الشعر الجاهلي حتى يصح أن نقول فيه ما صح له فيها حسب رأيه.

ولقد أنكـر د. الرباعي اتجاه د. البطل وآخـرين غيره في تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطوريـاً، فقال: «وفي هـذا الاتجاه تقزيم للـدلالة الشعـرية من جهـة وتحويل الفن إلى معرفة من جهة أخرى»(١٠٦). وإذا كان الشطر الثاني من قولته يثير الجدل لما يكتنفه من غموض أو إيجاز غير دقيق لأننـا نعتقد أن القول الشعري بنيـة لغوية معرفيـة جمالية، فإن الشطر الأول من قولته يقع من نفسي موقـع اليقيـن. ولكـن د. الرباعي لا يفرق بين د. نصرت عبدالرحمن، ود. علي البطل و د. إبـراهيم عبدالرحمن و د. أحمد كمال زكي في تفسيرهم لشعرنـا القديم، ويقرنهم جميعاً بقـرن واحد. وفي هذا مقـدار لا يخفى من عدم الدقة لأن اتجاه الباحث نفسه امتـداد واضح لاتجاه د. أحمد كمال زكي، وقد أفاد منه إفادة واضحـة، ولأن د. نصرت لم يقل بأُحـاديـة التفسير بل اقترح أكثـر من منهج للقـراءة في كتابه الأول «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي».

فإذا تركت هذه الملاحظات وأشباهها، ونظرت في بحث د. الرباعي بدت لي فيه جملة أمور تتمايز أحياناً حتى ينتفي بيننا الخلاف، وتتداخل أحياناً أخرى حتى نتفارق ويحكمنا الخلف وتبايـن النظر. وقد وطّأ الباحث بهذه الأمور لـدراسته، ووقعت من نفسه موقع اليقين، فراح يبني عليها، وهي ــ عند التحقيق ـ لا تثبت للنظر. ووقف ينظر في معاني الشعر، فاستشعر الظن في نفسه حقيقة، وغلبه هوى الجديد الغلاب، فغمضت عليه بعض المعـاني فيما عرض له من نصوص. وليس البصر بمعـاني شعرنا القديم بقريب إلا لمن عرك هذا الشعر وراضه.

يقول د. الربـاعي: «لقد اتخذ هذا البحث ـ لذلك ـ من النظـرة الأسطورية التي كـان عليها الإنسـان البـدائي منطلقاً للكشف عن مـاهيـة الصورة الجاهليـة والمعنى الجاهلي ذلك لأن الـديانـة الوثنية التـي كان عليها العصر الجاهلي كلـه فرضـت هذه النظرة في تصـور الإنسان الجاهلي للحياة والـوجود»(١٠٧). وكرر هـذه القولـة بطرق شتى في تضاعيف البحث وثناياه، فكأن هذا التكرار آية الغفلة في نفـوسنا، وهو لا يريد لنا أن نغفل أو ننسى.

لقد سوّى د. الرباعي بين الإنسان البدائي والإنسان الجاهلي تسوية عين، فالبدائي هو الجاهلي عينه، وما يُقال في أحدهما مقول في الآخر ضرورة، وهو في ذلك لا يأتي ببدع، فقد رأينا غيره يقول ما قاله، ولكن أولئك لم يغالوا في استثمار هذه الفكرة كما فعل. فهل كان الإنسان الجاهلي إنساناً بدائياً حقاً؟

إن الحديث عن المراحل التاريخية الكبرى في حياة الإنسانية لا يصح أن يكون بمثل هذا اليسر الذي يقع في حدّ الارتجال، ويكشف عن خلط هذه المراحل بعضها ببعض خلطاً شنيعاً، وقد أشرت من قبل إلى إنكار هذا الخلط على قدر ما كانت تستدعي الحاجة، ولكنني الآن أحب أن أزيد الأمر جلاء.

منذ انفصال الإنسان عن الطبيعة وظهور الإنسان العاقل حتى ظهور الإسلام عدد لا يحصى من السنين. ولقد اكتشف الإنسان الأول النار ثم مضى في هذه السبيل لا يكفّ عن التطور ومحاولة فرض سيادته على العالم يدفعه إلى ذلك دفعاً الشوق إلى وجود أكمل وأبهى. فأين كانت الجزيرة العربية في هذا المدى السحيق من الدهور؟ ولندع جانباً من هذا فهو زمن لا نملك إلا أن نرجم فيه بالظن، ولكن ماذا عن هذه الجزيرة بعد أن عرف الإنسان التاريخ ـ وهي معرفة تدل على يقظة عميقة وشعور الإنسان بذاته ـ؟ إن التاريخ يحدثنا عن حضارات متلاحقة عرفتها هذه الجزيرة، وعن هجرات ضخمة كانت تخرج منها بين الوقت والوقت إلى بلاد أخرى. ولست أحب أن أقص أطرافاً من تاريخ هذه الجزيرة، فأنا لم أعقد البحث لمثل هذا المقصد. ولكنني أحب أن أحيل إلى د. نجيب محمد البهبيتي في الباب الأول من كتابه الممتاز «تاريخ الشعر العربي»[١٠٨] مكتفياً بأن أنقل عنه بعض الفقرات.

ينقل د. البهبيتي عن فيلبي في كتابه The Background of Islam، يقول: «يقول فيلبي: إن مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبية في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره وقد حسن بنا أن نذكر أن بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد، قوة من القوى العظمى على الأرض». ويضيف د. البهبيتي إلى ما نقله قوله: فإن عرب شرق شبه الجزيرة، وأولى بنا أن نسميهم كذلك، كان لهم ملك منظم قديم، وحضارة عريقة تتصل الإشارات التاريخية إليها اتصالاً ثابتاً منذ فجر التاريخ، كما أن

حضارة العرب في الشمال، في تدمر وثمود وبطرة، وتلك الإشارات الغامضة إلى نزول إبراهيم في مكة في غرب شبه الجزيرة العربية، واتخاذها دار هجرة له، ودار مقام لابنه، وبنائه مسجدها، كل هذه كانت مظاهر وأطواراً من الحضارة تكمل البناء الشامخ الذي اشترك في بنائه أبناء شبه الجزيرة هذه».

ثم يقول:

«غير أن قيام شبه الجزيرة في حياة العالم القديم، بمثابة قوى كبرى كانت قد أخذت تطرأ عليه تغييرات مهمة جسيمة، خلال خمسة القرون السابقة للإسلام».

وبعض هذه الخمسة القرون التي يذكرها د. البهبيتي لا كلها نتحدث عنه حين نتحدث عن الشعر الجاهلي وأهله، وأحسب أن حديثنا هذا يعوزه في كثير من الأحيان الحس التاريخي المرهف الدقيق. لقد غرقت الجزيرة في هذه الأثناء في دماء أبنائها، وطوفان من انقساماتهم القبلية التي بدأت تتقلص وتتلاشى رويداً رويداً حتى كانت موقعة «ذي قار» التي وحدت شمل العرب أو كادت، وانتصروا فيها على الفرس. وكانت تعبيراً حياً عن شعب بدأ يعي ذاته ويستشعر أنه ينتمي إلى أمة واحدة بدأت بشائر وحدتها تلوح في الشعر والحياة جميعاً. ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمع ذكورة، أي كان قد اجتاز مجتمع الأمومة منذ زمن. وكان مجتمعاً طبقياً، حل فيه الاقتصاد البضاعي محل الاقتصاد الطبيعي، وظهرت فيه النقود، وانتشر فيه الربا وكان طريقاً من طرق الاسترقاق، وظهرت فيه الملكية الفردية، وعرف تقسيم العمل، وراجت التجارة، وكان مجتمعاً قد اجتاز مرحلة العرّاف أو كاد، ودخل في مرحلة الشاعر والخطيب، وبدأ ينتج فناً لخدمة الحكام والطبقة المتنفذة، وينتج شعراً فردياً زاخراً بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حيناً وذا وظيفة اجتماعية حيناً آخر، وبدت الشخصية الفردية نامية في هذا المجتمع وفي شعره، وبدا كل شاعر فيه توّاقاً إلى لغة أصيلة سحرية يتميز بها على الرغم مما يشترك فيه مع الآخرين. وكان التشرذم الديني فيه موازياً للتشرذم الاجتماعي، ومعبراً عنه أحياناً كثيرة، وكثرت فيه الأحلاف القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة ولم تكن استجابة أسطورية لهذه المشكلات التي يضطرب فيها المجتمع. وهذه الملاحظات كلها تستحق الوقفة المتأنية والقول المبسوط لو كنا نريد التكثر أو كنا نكتب للشداة من طلاب المعرفة.

فأية بدائيـة هذه التي يتحدث عنها المتحدثون، أو يكتب عنهـا الكاتبون لا يكبحون جماح القول، ولا يزمّونه بزمام؟!

وتنجم في ذهن د. الـرباعي فكـرة أخرى مشتقـة من الفكرة السـابقة، فيرى أن نظـرة الإنسـان الجاهلي إلى العـالم هي نظرة الإنسـان البـدائي عينهـا، أي هي نظـرة أسطوريـة، ويغلو في إيمانـه هذا، فـلا يفرّق بين الشـاعر وغيره من أهـل الجاهلية، يقول: «نـدرك أن عقلية القوم كـانت تجسد العقلية البدائيـة نوعاً وإن ابتعـدت عنها زماناً»[١٠٩]. ويبني هذا الرأي على قرينة تعضد فكرة البدائية هي إيمانهم بالسحر، وتعـاملهم بـه، وتمثيلهم له بممارسـات مختلفـة، منهـا التميمة على صـدور أبنـائهم والوشـم على أذرعهم والنقش على مواعينهم[١١٠].

حقاً لقـد كانت مثل هذه الممارسـات سلاحاً سحريـاً في يد الجماعة الإنسـانية في صراعهـا للبقاء. ولكـن هذه الممارسـات لم تكن تمثل في المجتمع الجاهلي استراتيجيـة التعامل مع الحيـاة، بل كانت رواسب انحـدرت إليه من الماضي على نحو مـا انحدر مقدار أو مقادير من هذه الرواسب إلى عصرنا الحاضر. إن وجود السحر وما يمثله أو يشبهه لا يرتبط بالعقلية البدائية وحدها، بل يرتبط بشوق الإنسان ـ وهو شوق ممزوج بـالرغبـة والخوف معـاً ـ إلى السيطرة على العـالم. وحين كـان العـالم مملوءاً بـالأسرار والطلاسم والـرموز حاول الإنسان أن يفهمـه ويبسط سيطرته عليه، ولم تكن معـرفته التجريبية تمكنه من حل هذه الـرموز وفك هذه الطلاسم وكشف هذه الأسرار، فلجأ إلى معـرفـة من نـوع خاص هي «السحـر». وقـد مضى زمن «كـان فيـه الفن والعلم والفلسفات جميعاً كـامنة في السحر»[١١١]. إن وظيفة السحـر لا تختلف عن وظيفة العلم من حيث الرغبة في السيطرة على العـالم، ومحاولة تفسيره، ولكنهما ـ أي السحر والعلم ـ يختلفـان من حيث المنهج والوسيلة. «إن السحر في الخيـال يقابل العمل في الـواقع، والإنسان ـ من أول عهده ـ ساحـر»[١١٢]. وحين بـدأ العلم يتقـدم، ويكشف عن أسرار الكون الغامضة، أخـذ السحر أوالإيمان بالقوى الخارقة يتراجع، ولكن العلم لم يبلغ حتى اليـوم منتهـاه، والإيمان بالقـوى الخارقـة لم يأفل بعد. لقـد كشف العلم عن كثير من أسرار الكـائنـات في الكـون، فلم نعـد نعـاملها معـاملـة سحـرية، وفـرَّت من تحت جناحي هـذا الطائر المدهش الـذي نسميه «المجهـول»،

ولكن أسراراً أخرى كثيرة لا تزال تتلفع بالغموض على الرغم مما حققه العصر من إنجازات مذهلة في معرفة العالم الخارجي، وفي تحليل النفس البشرية. ولذا لا نزال نؤمن بالأرواح وقدرتها الخارقة، وليس ما نعرفه عن شيوع علوم الروح والاحتفاء بها في بعض الجامعات إلا تعبيراً عن عجز العلم، وإيماناً بقوى غامضة تذكرنا بنار السحر القديم، وضوئها الغامر الذي ينهمر فوق الكائنات فتتراءى لنا دون أن تتجلى. لا تزال الأسئلة الكبرى المتصلة بالمصير الإنساني: من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ ومتى؟ التي أرقت البشرية على امتداد حبل الزمن تؤرقها اليوم كما أرقتها في الأمس القريب والبعيد على حد سواء، ولا نزال نتداوى للشفاء من ألمها بالحديث عن قوة الغيب التي تنبىء عن وجودها دون أن تتجلى لنا. وآية هذا كله أن الإيمان بالغيب والقوى الخارقة ـ على اختلاف مظاهره ـ ليس وقفاً على العقلية البدائية إلاّ إذا ذهب بنا الزعم إلى أن عقلية الإنسان المعاصر لا تزال بدائية. فإذا تركنا الواقع إلى الشعر كان الجواب أقرب وأيسر. فليس ما نراه في شعر أهل الجاهلية من رواسب سحرية أو أسطورية غريباً على طبيعة الفن لأن «هذا السحر الكامن في جذور الوجود الإنساني نفسه، والذي يولّد فينا إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها، هو الجوهر الأصيل لكل فن»[١١٣].

والحق أن د. الرباعي قد فهم الاتجاه الأسطوري في نقد الشعر فهماً شبيهاً بفهم د. أحمد كمال زكي حين رأى أن الصورة تمثل الذاتي والموضوعي أو الخاص والعام في آن[١١٤]، ورأى أن الشعراء يوظفونها توظيفاً فنياً جديداً للكشف عن الراهن التاريخي الحي «ولم تكن هذه النماذج العليا المكررة عند أكثر الشعراء الجاهليين مجرد تراكم لصور موروثة تردد دونما تفاعل روحي داخلي معها، ولكنها كانت تشكل أرضية عامة تلامسها أرواح الشعراء فتدفعهم إلى أن يدوروا حولها حاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصة لمشكلاتهم الجديدة»[١١٥]. وواضح أن هذا الفهم يقع على ضفاف الواقعية أو قريباً جداً منها. أو لنقل: إنه أقرب إليها منه إلى اتجاه د. علي البطل. ونراه أحياناً أخرى يقترب من د. مصطفى ناصف حين يتحدث عن الدلالات العتيقة للكلمات أو عن الرموز كما فعل حين عرض بالتفسير لنص لأبي دواد في وصف الفرس[١١٦]. بيد أننا لابد أن نحترس ونقيّد العبارة، فنشير إلى فرق

جوهري بين الاثنين، فالدكتور ناصف يرى الشاعر الجاهلي صانع أسطورة، أما د. الرباعي فيراه متكئاً في أسطورته على النماذج العليا.

ويزداد د. الرباعي بعداً عن اتجاه د. البطل وأضرابه من الأسطوريين حين ينظر في مقدمتي قصيدتين إحداهما لامرىء القيس والأخرى لضابىء البرجمي، فيقول:

«أما مقدمة امرىء القيس فقد أظهرت لنا توحد الشاعر بقبيلته (ماوية رمز للقبيلة كما أرى) لكنها على غير وفاق»[١١٧]، و«لقد بدا في مقدمة البرجمي أن الرجل كان يواجه عند ليلى (وهي رمز القبيلة هنا كما أرى) تحدياً عنيفاً. . . .»[١١٨].

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القديم، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حديث قديم لا علاقة له بالاتجاه الأسطوري في تفسير الشعر، فقد نص عليه الباحثون منذ عقود، واستثمره الدارسون، ولعل كاتب هذه السطور واحد منهم[١١٩]. وقد كانت الأمانة العلمية تقتضي النص على سبق الآخرين إلى هذا التفسير بدلاً من النص على ما يوحي بنقيض الحقيقة.

ويذهب د. الرباعي بعدئذ إلى الخوض في مسألة أخرى تتصل ـ في رأيه ـ بالنظرة الأسطورية البدائية، هي مسألة «غزارة الشعر الجاهلي»، ويبدي فيها رأياً لا يختلف عن آرائه السابقة، يقول: «. . . هو أن طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامة لأنها كانت ذات نظرة أسطورية، فالشاعر الجاهلي الذي كان، وهو ينظم القصيدة، كالنقاش والعابد والساحر، يواجه قدره، ويعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته»[١٢٠]. إن هذا التعليل يثير أكثر من قضية واحدة، وأولى هذه القضايا: هل يختلف الشاعر المعاصر عن سلفه في هذا الأمر؟ أليس الفن حيازة جمالية للعالم، وتفسيراً فنياً له؟ ألا يبدي الشاعر موقفه ـ أي رغبته وإرادته وأحلامه ـ في هذا الشعر؟ ألا يحاول أن يعيد بناء الكون وفق تصوره الخاص؟

ومن هذه القضايا: إذا كانت النظرة الأسطورية هي السبب في غزارة الشعر، فَلِمَ كان في القبائل المضرية أكثر منه في القبائل القحطانية على نحو ما ينص ابن سلام في طبقاته؟ ولِمَ كان نصيب مكة منه دون نصيب يثرب؟ ولم ازدهر ازدهاراً

عظيماً في نجد حتى صح في رأي الباحثين أن تكون عاصمة الشعر الجاهلي دون غيرها من بلاد العرب؟ ثم لماذا كثر في مكة بعد الإسلام؟ وإذا صح أن الفنون عامة ـ لا الشعر وحده ـ ترتبط بهذه النظرة الأسطورية فَلِمَ لم تزدهر الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والنحت في بلاد العرب عامة وفي المجتمعات المستقرة خاصة كمكة ويثرب والطائف؟ وحقاً لقد كان الشعر غزيراً في الجاهلية، ولكن هذه الغزارة لا تعلل بالنظرة الأسطورية وحدها إن لم يكن ثمة مناص من ذكرها، فالنظرة الأسطورية إلى العالم لم تزل تجري في عروق الإنسان المعاصر، وستبقى ما بقي هنالك مجهول لا تمكن السيطرة عليه بالمعرفة. ولعل الأولى ـ في ظني ـ أن ندقق في هذا الشعر ونعلّله بالموهبة التي قسمها الله بين عباده، وبالظروف التاريخية التي رشحت لظهوره وغزارته وتنوعه. ولو فعلنا ذلك لهدانا النظر إلى علل أخرى، فجمهرة هذا الشعر تتصل بظروف الحياة الجاهلية اتصالاً وثيقاً ولذا ذهبت السياسة والخصومات القبلية وما اتصل بها من الفروسية بأطراف واسعة من هذا الشعر، وقد قادت هذه الملاحظة د. البهبيتي إلى ظن لا يخلو من مبالغة، فذهب إلى أن ما وصل إلينا من شعر أهل الجاهلية لم يكد يجاوز ما اتصل بهذه السياسة وتلك الخصومات(١٢١).

وذهبت الحياة الاقتصادية بنصيب وافر منه، فازدهرت قصيدة المدح في أواخر العصر ازدهاراً يلفت النظر على خلاف ما كانت عليه في أوائله(١٢٢). وذهبت الحالة الاجتماعية بشطر منه كشعر الصعاليك، والحديث قياس. ولقد يكون من المستعصي على الفهم أن نعلل كثرة مراثي الخنساء، واعتذاريات النابغة، وغزل الأعشى اللاهي بالجوراي والقيان، بالنظرة الأسطورية إلى الحياة، ونحن نعرف من ظروف هؤلاء الشعراء الذين أمثّل بهم ومن ظروف غيرهم ما نعرف. فإذا قيل لنا ـ وهو قول وجيه ـ إن النظرة الأسطورية تتصل بموهبة الخلق الفني لا بتجلياته المتحققة في القصائد. قلت: هذا قول لا يتقدم بنا خطوة واحدة نحو التعليل، فكيف نفسر غزارة الشعر العربي هذه الأيام في أقطار دون أخرى؟ بماذا نفسر غزارته في بلاد الشام، وفي اليمن، وأنا هنا لا أفرق بين شعر شعبي وآخر رسمي، فالذي يعرف اليمنيين عن كثب يقع في نفسه أن الشعر لا يكاد يستعصي على أحد منهم؟ وبماذا نفسر غزارته في العصور العربية المتعاقبة؟

والذي أريد أن أخلص إليه هو أن تفسير غزارة الشعر بالنظرة الأسطورية إلى العالم هو تفسير قاصر، لأنه لا يختلف كثيراً ــ ما دمنا اتفقنا على استمرار النظرة الأسطورية في الحياة ـ عن تفسيره بوجود الإنسان نفسه.

ولقد أعرف أن توافر الأسباب التي ترشح لظهور ضرب من الفن لا يلزم عنه ضرورة ـ كما يقول أهل المنطق ـ ظهوره. ولكن القضية تظل معلقة تحتاج إلى تعليل وتفسير. ولقد نظر نقادنا القدماء في هذا الشعر، وحاولوا تعليله غزارة وندرة، وتعليل تفوق شاعر ما بضرب دون غيره من الشعر، بأسباب نفسية واجتماعية وسياسية، ونمّى ملاحظاتهم كثير من الرواد في الثلثين الأولين من هذا القرن، وكان تعليلهم ـ في ظني ـ أقرب إلى الصواب مما يلغو به بعضنا هذه الأيام.

وعرض د. الرباعي لديانة الجاهليين في محاولة منه لبناء بحثه بناء منطقياً محكماً، وبدا له أنه قد سلك الجدد وأمِنَ العثار، فإذا هو في العثار عينه لا يعرف كيف يطويه، قال: «لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصوّر الإنسان الجاهلي للحياة والوجود»(١٢٣). وكرر الحديث عن هذه الوثنية التي فشت في الناس حتى استغرقتهم، فكان عليها العصر الجاهلي كله على حد تعبيره. هل مضى زمن التدقيق والتمحيص حقاً؟ هذا كلام تغشاه ظلمات بعضها فوق بعض فيغيب في لجة الظلمة الحس التاريخي، والواقع التاريخي معاً، ولا يبقى لنا سوى تصور شعبي مسرف في تبسيطه للحياة الروحية الجاهلية. ولم يكن المجتمع الجاهلي وثنياً خالصاً للوثنية كما ظن الأستاذ الفاضل، ولا كانت وثنيته ـ إن كان وثنياً حقاً ـ كوثنية اليونان القدماء. لقد كانت الحياة الدينية الجاهلية ـ كما يظهر بجلاء في القرآن الكريم ـ ذات تصورات شتى، وكان من أهل الجاهلية اليهود والنصارى والحنفاء والصابئة والدهريون والمجوس والذين اتخذوا أولياء أو شفعاء من دون الله ليقربوهم إلى الله زلفى. ولقد وصف القرآن الكريم ديانة كثير من أهل الجاهلية وصفاً دقيقاً محكماً حين نعتها «بالشرك» وسمّى أتباعها «مشركين». فليست تمثل هذه الأصنام والأوثان مجتمعة أو منفردة «الله»، بل هم يتخذونها زلفى يتقربون بها إليه. ويتكرر النص على هذه الفكرة في الآيات الكريمة: «**وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ وسَخّرَ الشمْسَ والقَمَرَ لَيَقُولُنّ الله فَأَنّىٰ يُؤْفَكُون**»(١٢٤). «**وَلَئِنْ**

سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنَ السماءِ ماءً فأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُوْلُنَّ الله قُلِ الْحَمْدُ للهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لا يَعْقِلُوْن»[١٢٥]، «وَلَئِنْ سَأَلْتَهمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ لَيَقُوْلُنَّ الله قُلْ أَفَرَأَيْتُمْ ما تَدعُوْن مِنْ دُوْنِ الله»[١٢٦].

ولم يكن هـؤلاء الشفعاء وقفـاً على الأصنام ومـا ترمـز إليه، بل كـان بعضهم من الجن. ويتكرر الحديث عن الشرك والمشركين تكراراً يلفت النظر في سورة الأنعام التي تكاد تخلص لنقـد عقائد المشركين. ولقد نقل د. مصطفى الشـورى عن أبي القاسم صاعـد الأندلسي في «طبقات الأمم» مـا يؤكد فكـرة الشرك وينفي سواها، فـذكر أن عبادتهم للأوثان والأصنام كانت «ضرباً من التدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام الممثلة بها الهياكل، لا على ما يعتقده الجهّال بديانات الأمم وآراء الفرق من أن الأوثان هي الخالقة للعالم»[١٢٧].

وفي هذا كلـه الدليل على أن الوثنيـة ـ إن كان لابـد من هذا الوصف ـ في أواخر العصر الجاهلي قـد اعتراهـا قـدر غير يسير من التبـدل والتغير، فتغيرت صـورتها القديمة، أو القـديمة جداً التي يتحدث عنهـا الأستاذ الفاضل، وهذا هـو ما عنيته بغيبة الحس التاريخي عن التصـور الذي قدّمه للـديانة الجاهلية. لقـد كانت المرحلة الجاهليـة التي سبقت ظهـور الإسلام ـ على اختـلاف ديانـات أصحـابها ـ مرحلـة مأزومـة، مرحلـة قلق روحي وقلق أخلاقي واجتماعي واقتصـادي وسياسي، كـانت الأزمة شـاملة، وكـان المجتمع يحسها ويستشعرهـا، ويعيها بعض الـوعي، ولذلك كـان يتجه صـوب التغيير للخلاص منهـا. ولم تكن الحياة الجاهليـة في هذه المرحلـة قادرة على تلبية التطلعات الميتافيزيقيـة التي شهدتها، ونشأ بين ظهرانيها ظواهر تعبر عن عجـز الشرك وغيره عن الإجـابـة على أسئلـة ملحـة يتصل بعضهـا بقيم نبيلـة، ويتصل بعضها بمفاهيم تجريـدية. فقد كانت الأشهـر الحُرم مثلاً تعبيراً عن الإرهاق الذي سببتـه الحروب والغزوات وملاذاً من هذه الحروب، وكـان حلف «الفضول» في مكة تعبيراً صريحاً عن الإيمان بقيم الخير، وكذا دار الندوة في مكة وظواهر أخرى كثيرة سوى ما ذكـرت. ويضوع شذى الخير وعبير القلق من شعر كثير مـن هؤلاء الشعراء الجاهليين. بل إن روايات كثيرة تتناثر في كتب التاريخ الأدبي تبين أن هؤلاء الجاهليين قد أخذوا يشككون في جدوى هذه الأوثان والأصنام على نحو ما نعرف من أمر ذلك

الرجل الذي صنع إلهاً من التمر فلما جاع أكله . أو ما نعرف من خبر امرىء القيس ـ فيما نقله ابن الكلبي في الأصنام ـ حين قُتِلَ والده ، فأراد الثأر من قاتليه فأتى «ذا الخلصة» ، واستقسم بالأزلام ، فخرج السهم ينهاه عن ذلك ، فقال :

لـــــو كنتَ يـــــا ذا الخَلَصِ الموتُـــــورا
مثلي وكـــــــان شَيْخُكَ المقبـــــــورا
لم تَنْـــــــهَ عـن قتـلِ العُـــــــداةِ زُورا

وقد قال رجل من بني مالك :

أَتَيْنـــا إلى سَعـــدٍ ليجمعَ شَمْلَنَـــا
فَشَتَّتَنَـا سعـــدٌ ، فـــلا نحنُ مـن سَعـدِ
وهل سعـــدُ إلاّ صخـــرةٌ بِتَنُـــوفـــةٍ
مِنَ الأرضِ لا يُـــدعى لغـيٍّ ولا رُشْـــدِ

وأنا أعرف أن الحديث عن المجتمع الجاهلي قبيل الإسلام حديث تترامى أطرافه ، فليس يصح أن نوجز فيه القول على هذا النحـو ، ولكنني أعرف أيضـاً أنه لا يصح ـ بحال ـ أن نقرّر أحكاماً قاطعة حوله قادت إليها النظرة العجلى غير التاريخية في بنية هذا المجتمع وأحواله ، وتناقلتها بعض الكتب المدرسية ، فإذا نحن نتوهم أنه مجتمع وثني عري عن التفكير والقلق ، وكفّ عن الأسئلة الكبرى في حياة الإنسان . ولو كان هذا المجتمع كما تصوّره تلك النظرة العجول لما استطاع أن يتقبل بهذه السرعة المدهشة هذه الكنوز من القيم الدينية السامية النبيلة التي جاء بها الإسلام ، فكان تلبية مركّبة لحاجات مجتمع الجزيـرة العـربيـة والمجتمعـات الأخـرى على المستـويين الـروحي والاجتماعي ، وحوى بُعدين اثنين هما : البعد التاريخي الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي ، وارتقى بالوعي البشري إلى المفاهيم المجردة .

***

وحين شرع د . الـرباعـي يطبق مقدمـاتـه النظـرية على نصـوص من شعـر أهل الجاهلية أعجلته الـرغبة في الوصول إلى ما قـدَّر ، ففـهـم معاني الشعـر فهماً لا يخلـو

من خطأ صريح أو التواء مقصود أو انحراف سافر، حدث ذلك في مواطن جمة ـ على قلة ما استشهد به ـ لا في موطن واحد.

قال: «وهناك مقارنة أساسها الاستعارة بين الثوب والظلال وبين حوافر الخيل ومطارق الحداد في قول الحارث بن حلّزة:

حتى إذا التفعَ الظبـــــاءُ بأطـــــ
ـــــرافِ الظـــــلالِ وَقِلنَ في الكُنْسِ
أنمي إلى حَـــــرفٍ مُـــــذكَّـــــرةٍ
تطـأُ الحصى بمـــــواقعٍ خُنْسِ(١٢٨)*

ولست أدري كيف انْبَهم عليه المعنى وغَمُضَ حتى خرج فيه إلى صريح الغلط؟ ليس في الشعر الجاهلي معنى أبين من هذا وأوضح، فقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الهاجرة، وتصوير حدتها ونشاطها، فإذا هو يقلب الناقة خيلاً!!

وأنشد أبياتاً من أصمعية لضابىء البرجمي يحكي فيها قصة الثور الوحشي، ويصوره في مبيته تحت شجرة الأرطى، منها هذا البيت:

فبـــاتَ إلى أرطـــاة حِقْفٍ تَلفُّـــهُ
شَـــآميـــةٌ تـــذري الجُمانَ المُفصَّـــلا

ثم قال يتحدث عن هذا الثور: «إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولاه ما كانت الأرطاة ذات النور الجماني المفصل»(١٢٩). وليست المشكلة في فهم معاني الشعر فهماً مغلوطاً أو منحرفاً، بل فيما يجر إليه هذا الفهم، وفيما ينبني عليه من أمر التفسير الأسطوري. ويعرف قراء الشعر الجاهلي أن هذا المعنى الذي يذكره الشاعر يتكرر في قصة الثور الوحشي، فالجمان المفصل ليس زهر الأرطاة، ولا علاقة له بها، ولكنه حب الغمام ـ أو ما يعرف

---

* التفعت الظباء بالظلال: لجأن إليها يستترن من الحرّ. قِلن: من القائلة، وهي نوم نصف النهار. الكنس: ج كناس، وهي حفيرة يحفرها الظبي في أصل الشجرة يقيل فيها. أنمي: أرتفع. الحرف المذكّرة: الناقة القوية التي تشبه الفحل. المواقع: المطارق، شبه مناسم الناقة بمطارق الحداد. الخنس: القصار.

بالبَرَد ـ الذي تحصب الريح الشآمية الثور به، على نحو ما قال النابغة في تصوير مثل هذا الموقف:

أَسرَتْ عليـــهِ من الجوزاءِ ســـاريـــةٌ
تـــزجي الشمالُ عليـــهِ جـــامـــدَ البَرَدِ

هذا تمثيل لفهم الشعر في هذا البحث لا حصر.

وقريب من الخطأ في فهم الشعر بل موصول به ما نراه في حديثه عن هذا الثور، يقول: «في هذين النموذجين عناصر مشتركة، فالثور يدخل ليلاً قطعة من الرمل عريضة...»[١٣٠]. ويعرف قراء هذا الشعر أن الثور لا يدخل ليلاً قطعة من الرمل، بل يكون فيها نهاراً حتى إذا دخل عليه المساء حاملاً تحت جناحيه الريح والمطر فزع إلى هذه الأرطاة يحتمي بها من عدوان الطبيعة.

ويربط د. الرباعي بين قصة الثور ونظرية مولر الشمسية الفصلية التي يتحدث فيها عن شروق الشمس وانتصار الربيع على الشتاء... وقد غاب عن د. الرباعي أن أحداث هذه القصة لا تقع في الربيع البتة بل تقع في الشتاء البارد القارس.

***

وأحسب أن ما قدمت من أمر هذا البحث قد جاوز ما كنت أقدّره له، ولعل الذي ساق الحديث وفرّقه هو كثرة القضايا التي أثارها البحث نفسه وهي قضايا تلقاها مفرّقة ومجتمعة في جميع الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً لا في هذا البحث وحده. ويبقى بعد هذا كله أن أسأل: أين التفسير الأسطوري في بحث د. الرباعي؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن حديثه عن رمزية أسماء النساء في النصوص التي عرض لها ليس من التفسير الأسطوري من قريب أو بعيد، وأود أن أضيف أن حديثه عن الأطلال لا علاقة له بهذا التفسير أيضاً، فهو يخلص فيه إلى العمل الإنساني والتاريخ، وأين التفسير الأسطوري من التاريخ؟ وهو في حديثه عن «قدار ثمود» إنما يتحدث عن نموذج ثقافي تأصل في ذاكرة المجتمع، لا عن صورة أولية منبثقة من كهف اللاشعور الجمعي السحيق. أغلب الظن أن للدكتور الرباعي تصوراً خاصاً

للتفسير الأسطوري أوماً إليه غير مرة، ولكن إيماءته كانت تضيع كل مرة في ضوضاء الزحام الأسطوري.

***

صوت الملقّن!

لقد علت موجة النقد الأسطوري، وصاح بالدارسين صائح التجريب والمغامرة، وبدت الحداثة مطية ذلولاً، فتدفق الباحثون، ذا زاد، وغير مزّود، كلهم يريد أن يصيب حظاً من هذه البدعة الجديدة. لقد كَثُرَ الزحام وعلا اللغط، واختلطت الأصوات حتى غدا تمييز صوت من صوت ـ إن كان هنالك ما يستحق هذا العناء ـ مطلباً عزيز المنال، ولكن، لابُد مما ليس منه بُد.

وكتب، هذه المرة، الدكتور مصطفى الشورى بحثاً سمّاه الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري»[١٣١]. لقد أراد ـ كما هو واضح من العنوان ـ أن يحمل حملاً ثقيلاً على مطية هزيل. وإذا كان السابقون يقيدون عنواناتهم بعض التقييد فإن د. الشورى قد أطلق القول لا يقيده بقيد، ولا يشدّه بعقال. إنه يريد أن يفسر الشعر الجاهلي كله تفسيراً أسطورياً، لا يُبْقِي ولا يذر طرفاً من هذا الشعر في نجوة من نار الأساطير المقدسة، أو لا يريد أن يُبْقِي أو يَذَر. ولكننا ـ فيما يبدو ـ نستوعر ونأخذ الأمر مأخذ الجِد، وما الأمر في رأي أصحابه بالوعر ولا الصعب المرتقى!! فلم يرد الأستاذ الفاضل دراسة هذا الشعر، قضّه وقضيضه، ولكنه أراد أن يروز نفسه شوطاً أو شوطين، فجرى طلقاً في هذه الحلبة الموطّأة الأكناف، فإذا هو يقفو الدارسين، ويقص أثرهم خطوة خطوة لا يخرم واحدة من هذه الخُطى ولا يزيد عليها واحدة!!

لقد جعل الأستاذ الفاضل كتابه في بابين، وقف الأول منهما على ما سمّاه «قضايا عامة» فأتهم وأنجد حيث أتهم الباحثون منذ زمن وأنجدوا، ولم ينتقر لنفسه نجعة بل كان في الجفلى، فإذا هو يكرر أطرافاً واسعة من هذه القضايا التي درج الباحثون على تسجيلها، كمفهوم الجاهلية، وقضية الوضع والانتحال، وأساطير الجاهليين. وقد ذهب هذا الباب بثلثي الكتاب، فوقر في نفسي أن الكتاب إنما كتب للطلبة والشداة

لا للباحثين. ووقف الباب الثاني من الكتاب على ما سّماه «دراسات تطبيقية»، وفعل في هذا الباب ما فعل في الباب الأول، فمضى يتتبع مساقط الغيث ومنابت الكلأ في دراسات الدارسين، لا يجاوزهم ولا يقصّر دونهم، فاجتمع له ما اجتمع لغيره من الحديث عن الظعائن والناقة والثور والبقرة والحمار والخيل. لقد دخل الكرم في موسم الجني والقطاف، فليجمع منه ما لذّ له وطاب، ثمر طيب ـ أو هكذا ظن ـ لم يغرم فيه ما لاً ولا مشقة. وليست تخطىء العين ولا الأذن ما في كلام د. الشورى من الشعور بالطمأنينة العميقة ونشوة الرضا المستطاب.

ولست أريد أن أطوي الحديث أو أنشره حول كل ما في هذا الكتاب خشية التكرار الذي لا مناص من بعضه فيما يبدو، فإذا اجتزأت الكلام وطويته ففراراً من هذا التكرار، وإذا بسطته واستزدت منه فرغبة في توضيح أمر لم تلحّ الحاجة على توضيحه من قبل. ولا تثريب عليّ إذن ــ والحال على ما صورت ــ أن أنتقر فأقف على عدد يسير من آراء الأستاذ الفاضل هي أهم الآراء، وأضرب عن آرائه الباقية صفحاً.

لقد شهدت حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة حضوراً أسطورياً كاد يخطف الأبصار والأفئدة جميعاً منذ بدأ جيل الشعراء الرواد كالسياب وغيره يبعثون آلهة الشعوب القديمة من مراقدها، فاكتظ النص الشعري العربي بهؤلاء الأرباب، وغدا الحديث عنهم وعما يتصل بهم من أساطير بوابة النقد ومفتاحها الذهبي لكل من يريد أن يدخل هذا العالم الشعري المسحور للدرس أو الفرجة لا فرق. ولم تكن أسباب هذا الاتجاه أسباباً فنية صرفاً، بل كانت أسباباً سياسية خاصة وأسباباً حضارية عامة على نحو ما يعرف الدارسون. ولسنا بصدد الحديث عن هذا الشعر، بل نحن بصدد ما أثاره من معارف أسطورية في حياتنا الثقافية عامة والنقدية خاصة، فقد غدا الحديث عن أساطير الشعوب دُرجة بيننا، ولكنها دُرجة فيها من الفتنة والسحر والغموض وعبق الماضي السحيق ما لا يقوى على مقاومته ذو فضول. وتداخلت في أذهاننا ــ أكاد أقول تقوضت وانتفت ـ الحدود بين المعارف العامة الميسورة القريبة التناول وبين المعرفة الخاصة القائمة على التدقيق والتمحيص، وأصبح ارتجال الأحكام أيسر من الصبر على مشقتها، وكثر بيننا حاطبو الليالي.

وليس هذا خروجاً عن البحث أو تزيداً في القول، بل هو من صميم ما نحن فيه إذا أردنا أن نرد الأمور إلى أصولها. لقد انتفع د. الشورى، كما انتفعنا جميعاً، بهذه الموجة الأسطورية التي سالت في ثقافتنا العامة، فوقع في وهمه أن العرب كالإغريق سواء بسواء في تصورهم الأسطوري، فإذا هو يقرّر أن هؤلاء العرب «لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق»(١٣٢). ويسوق شاهداً على رأيه، فيرى أن البنطور عند الإغريق ـ وهو حيوان خرافي نصفه الأسفل عجل ونصفه الأعلى نصف رجل وله أنياب كأنياب الأسد ـ هو كالغول عند العرب.

وأخشى ألاّ أكون مخطئاً إذا قلت: هذا كلام لا ينقصه إلا الصواب، فالخطأ يأخذ بنواصيه، ويتخطفه أصلاً وفرعاً، فليس صحيحاً ـ وهذا هو الفرع ـ أن البنطور لدى الإغريق يشبه الغول عند العرب. وقد كتب الدكتور عبدالملك مرتاض فصلاً طريفاً عن الغول في كتابه «الميثولوجيا عند العرب» جمع فيه مادته من الشعر القديم وكتب التفسير وكتب التاريخ الأدبي والثقافة العامة، وعلى تفاوت الأقوال واختلاف الآراء في الغول لا نجد قولاً أو رأياً يجعلها شبيهة من حيث الهيئة أو سواها بالبنطور. يقول د. مرتاض: «ووظيفة هذه الغيلان أن تقطن الغَول (بفتح الغين) أي البيداء والفيافي، ثم تخرج على السفر إذا كانوا وحدانا، فتراها تكلف بعبث عقل أحدهم حتى تفسده إفساداً، وتخبله خبالاً، فيمسي مدخولاً»(١٣٣). ثم يردف قائلاً: «والغول لا تخرج على الناس إذا كانوا زرافات لأنها تتهيب الجماعة وتتحاشاها، وإنما تخرج عليهم إذا كانوا وحداناً كما أسلفنا القال. وهي لا تخرج من أجل ذلك في سوق عامرة، ولا في مدينة آهلة، ولا طريق معمور، ولا مكان مطروق، وإنما تلزم الأمكنة البعيدة، والأودية العميقة، والفيافي القفر فتقيم بها. ولا تترصد فيها إلا من توسمت فيه الفرق، وفي نفسه الخور، واطمأنت إلى أنه منفرد غرير. وهنالك تعبث به شر عبث، فالقفار إذن هي مثواها، ولذلك قالوا «شيطان الحماطة، وغول القفرة، وجان العشرة».

«وتتصور الغول غالباً في صور بشعة مرعبة لرائيها، فهي قد تكون، كما ترد في الحكايات الشعبية والأساطير المروية، ذات رؤوس سبعة، وهي عملاقة في قامتها تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء، وتلتذ بالاعتداء على الأرواح، كما لا تتورع

الغيلان في اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن، وتقبض عليهن في أعماق الآبار حيث لا تعيدهن إلى أهليهن أبداً.

ولا شيء أسهل لدى الغول ولا ألزم لسلوكها من أن تستحيل إلى أي صورة شاءت، وفي أي لون أرادت، وفي أي هيئة رغبت، بل في أي جسم أحبت، فقد تكون ذات رؤوس، أو ذات أرجل، أو ذات أوجه، أو ذات أيدٍ كثيرة دون أن يكون ذلك مستنكراً لديها أو مستصعباً عليها، وقد تستطيع أن تستحيل إلى أجمل فتاة وأبهرها حسناً. ولكن الشيء الوحيد الذي لا تقدر عليه الغول، ولا تستطيع التخلص من شره أبداً، أنها لابد أن تحتفظ برجلي حمار»[١٣٤]. ونضيف أو برجلي عنز على ما ورد في الشعر.

وإنما أسرفت في النقل عن د. مرتاض كيلا أترك مجالاً لوسوسة النفس في أمر العلاقة أو الشبه بين البنطور والغول. وقد زعم بعض العرب أنه لقي الغول وقتلها على نحو ما يروي صاحب الأغاني في أخبار الشاعر الصعلوك «تأبط شراً». وقيل في أمر الغول والسعلاة أقوال أخرى لا مجال لسردها ههنا، ولكنها جميعاً لا تظهر أي شبه في الهيئة أو الوظيفة بين البنطور والغول.

وليس صحيحاً مرة أخرى ـ وهذا هو الأصل ـ أن العرب لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق. فقد كان للإغريق منظومة أسطورية متكاملة تشمل الحياة والموت جميعاً، وتتخذ الآلهة فيها مراتب محددة، وكان يتربع على عرش هذه المنظومة رب الأرباب زيوس. ولم يكن للعرب مثل هذه المنظومة ولا ما يشبهها إذا استثنينا هذا الثالوث الذي عرفه عرب الجنوب (القمر، الشمس، الزهرة)، وهو ثالوث لا يصح أن نقارنه بحال بالمنظومة الإغريقية المركبة. وجل ما كان لدى العرب الجاهليين آلهة مبعثرة لا تقوم بينها صلات، ولا تنشب بينها حروب، ولا تكشف عن تفكير أسطوري متماسك أو شامل.

«ليس لأساطير العرب حظ من وضاءة الفن وإشراق الحياة، وليس فيها ما في أساطير اليونان والرومان من الخيال الخصب والعذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة» كما لاحظ د. محمد عصفور في حديثه عن أبي القاسم الشابي[١٣٥]. ولم يكن الباعث لتلك الأوثان في نفوس العرب «التشخيص»، أما أساطير اليونان

فكانت آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل إلهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شائقة من صور الشعر، كما يقول أبو القاسم الشابي نفسه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»[١٣٦].

ويكرر د. الشورى كلام د. الرباعي دون عزو، وما أكثر ما يفعل ذلك على نحو ما نرى في ص ٩٧ و ٩٨ و١٠١ وسواها، فقد نقل عن د. المطلبي و د. نصرت و د. أحمد كمال زكي دون عزو أيضاً! ويقرر «إن عقلية الجاهلية كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً، وإن ابتعدت عنها زماناً» ولا نريد أن نعيد القول ههنا في هذه القضية التي وقفنا عليها فيما سلف. ولكنه لا يلبث أن يضيف نقلاً عن صاحب الروض الأنف أن عمرو بن لُحَي كان حاكماً كاهناً، وقد جعلته العرب ربّاً لا يبتدع لهم بدعة إلا اتخذوها شرعة. «ويقال إنه أول من غير دين إسماعيل، فنصب الأوثان التي استوردها من الشام، ووضعها في مكة، ومن ثم انتشرت عبادة الأصنام في جزيرة العرب[١٣٧].

ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الفاضل أن هذا الكلام يكرّ على ما قبله ويبطله، فإذا صح هذا الكلام ـ وهو صحيح فيما ترويه لنا المصادر ـ اقتضى أن العرب كانوا على التوحيد زمناً طويلاً، ثم شابت التوحيد شوائب فانتهى إلى الشرك ـ وهذا ما يقوله أصحاب النظرية الفطرية في نشأة الأديان[١٣٨] ـ. واقتضى أيضاً أن العقلية العربية قد نضجت وتطورت وارتقى وعيها إلى التعبير عن المفاهيم المجردة كمفهوم التوحيد وما يرتبط به من مفاهيم. فكيف يصح إذن أن نصف هذه العقلية التي ارتقت إلى مستوى الفكر التجريدي بأنها عقلية بدائية؟! تُرى هل أدى الشرك الطارىء على التوحيد إلى نكوص عقلي وروحي، فإذا القوم بدائيون تماماً؟ إن مثل هذا الظن لا يخلو من طمأنينة كاذبة. ويمضي الأستاذ الفاضل يحطب على غير هدى، فيحزم الأمور على تباينها كما يحزم السَّلَم، تحدوه رغبة صادقة في الكشف والتجديد، ويقعد به دون ما يريد عجز ملول عن الصبر والتأني، فإذا هو يقرر أن الشعراء كانوا كهاناً، وأن هؤلاء الكهان الشعراء أصبحوا فرساناً ليحرروا بفروسيتهم أنفسهم من قيود الكهانة، وأن الأسجاع هي المادة الأولية للشعر[١٣٩]!! أخلاط من القول لا يجمعها إلا أنها تمكّنت في جمل صحيحة النحو والإملاء. يقول: «ولهذا نحن لا نستطيع ـ ونحن ندرس شعر شعراء كانوا كُهاناً ـ إلا أن نربط شعرهم

بعقيدتهم الدينية»[١٤٠]. لقد جاوز حد الإفراط فيما أظن وأعرف، فهل حقاً كان شعراء الجاهلية كهاناً؟ إننا إذا استثنينا قلة قليلة جداً منهم كعامر بن الطفيل وعمرو ابن الشريد اللذين يُقال إنهما كانا يتكهّنان لم نجد شاعراً يتكهّن، ولكننا نجد بعضهم يتحنّف، وبعضهم يسفر لقومه في الخصومات، وبعضهم سيّداً لقومه، وسوى ذلك من صفات تدل على رجاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق.

ثم ألست ترى أن هذا الكلام موصول ـ من جهة ما ـ بكلام مرجليوث عن الشعر الجاهلي؟ أو قل هو الوجه المقابل له إذا شئت الدقة، فقد رأى مرجليوث أن الشعر الذي عرفه العرب في الجاهلية لم يكن، وفقاً لقانون مجرى التطور الأدبي، إلا أسجاع الكهان، وأنه لا علاقة له بهذا الشعر الذي نحتفل به اليوم، ونسميه شعراً جاهلياً.

ثم يقول:

«وكان الكاهن كذلك يتكلم بكلام غامض مسجوع يؤثر في السامعين فيحملهم على الانتباه والإصغاء. والمتأمل في الصياغة الشعرية عند الجاهلين يرى بوضوح أن الأسجاع ليست إلا مادة أولية لها، أو هي الأصل في التعبير الشعري بوجه عام. ولهذا كانت لفظة شعر لها من الشمولية ما جعل العرب الأوائل يميزون بين السجع المنظم والشعر المنظوم»[١٤١].

وهذا كلام لا يخلو من البلبلة والغموض، كما أنه لايبرأ من الغلط. فقد ظلت القدرات غير العادية ترتبط في نظر الإنسان القديم بالغيب ـ على اختلاف صور هذا الغيب وأسمائه ـ، لا فرق في ذلك بين سحر وشعر وكهانة. ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر كان كاهناً بل يعني أن له قدرة غير عادية متصلة بقدرة مفارقة كقدرة الساحر أو الكاهن. أما قوله إن المتأمل للصياغة الشعرية الجاهلية يرى بوضوح أن الأسجاع هي مادته الأولية فكلام شديد الغموض، وهو أدخل في باب العجب والإنكار. ونحن لم نرزق هذه البصيرة النافذة التي تجعلنا نرى بوضوح ما يزعم. وهو نفسه لم يوضح مقصده بالمادة الأولية، ولم يستشهد على هذا الأمر. فإذا كان يريد أن الشعر تطور من السجع فليس في هذا القول جديد، وإذا أراد أن مضمون الشعر الجاهلي هو مضمون الأسجاع فقد ردّ حاضراً مشهوداً إلى غائب لا نعرف من أمره شيئاً مذكوراً. وأما الأوائل فقد ميّزوا ـ على خلاف ما يرى ـ الشعر من السجع بدليل

تفـريقهم بين أجناس القـول، ومن هنا سمّـوا الخطيب خطيبـاً، والشاعـر شاعـراً، والكاهن كـاهناً على الرغم من أن هؤلاء جميعـاً ينتجون فناً واحداً هو فـن القول. وقد وصل إلينـا فيما رواه ابن رشيق في العمـدة وغيره أن القبيلة كـانت تبتهج إذا نبغ فيهـا شاعـر، وتقيم الأفراح. ولم يصل إلينا شيء من ذلك عند ظهـور خطيب أو كاهن في القبيلة. ولقد كان للخطابة ـ دون ريب ـ مكانة مرموقة في نفوس العرب، فهي قرينة السـؤدد والشرف كما لاحظ د. شـوقي ضيف، ولكننـا لا نعتقد أن مكـانـة الخطيب فاقت مكـانة الشاعر أو ضارعتهـا خلافاً لما يراه د. ضيف. وأغلب الظـن أن مكانة الخطيب الاجتماعية ـ فهو في العادة سيـد قومه أو من سادتهم ـ هي التي أضفت على الخطابة هذه الأهلية التي لحظها د. ضيف. وقد نقل د. ضيف عن الجاحظ ما يؤكد أن منزلة الشـاعر كانت فوق منزلـة الخطيب، وأن شوباً شاب وظيفـة الشعر وسلوك الشعراء في أواخر العصر الجاهلي فعلت منزلـة الخطيب. قال فيما نقله عن الجاحظ: يقول أبو عمرو بن العلاء «كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعـر الـذي يقيّـد عليهم مـآثـرهم، ويفخم شأنهم، ويهوّل على عـدوّهم ومن غـزاهم، ويهيّب من فرسـانهم، ويخوّف من كثرة عـددهم، ويهابهم شاعـر غيرهم، فيراقب شـاعـرهم. فلما كثـر الشعـر والشعراء واتخذوا الشعـر مكسبـة، ورحلـوا إلى السوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر». وعلى هدي هـذا القول مضى الجاحظ يقـول: «كان الشـاعـر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليـه أحوج لـرده مآثرهم عليهم، وتذكيرهم بأيـامهم، فلما كثر الشعراء وكثر الشعـر صار الخطيب أعظم قدراً من الشـاعر»(١٤٢). ولكنني ــ على الرغم مما رواه الجاحـظ ومما ذكره المرزوقي في مقدمـة شرحه للحماسة ـ لا أزال أعتقد أن منزلـة الشاعر لم تكن دون منزلـة الخطيب في أواخر العصر، ولكن منزلـة بعض الشعراء الذين شرعـوا يتكسبون بالشعر هي التي نالها قدر من سـوء السمعة. ولم يكن للنثر سلطان على العرب يفوق سلطان الشعر في أيّ يـوم قط. وقد رأينا الخطباء يوشحون خطبهم ويـزينونها بأبيات يتخيّرونها من هنا وهناك، ولم نجد شاعراً يضمّن شعره أقوالاً نثرية قطّ. ورأينا الناس يوازنـون بين الشعراء، وتضرب القباب لبعضهم ليحكموا بينهم، ولم نعـرف شيئاً من هـذا عن النثر أو الخطـابة إلاّ في القليل النـادر كما في خبر ابنتي الخس: جمعة وهنـد اللتين وافتـــا عكاظ، فاحتكمتا إلى القلمس الكنـاني، وهو أحد الخطباء الـوعّاظ.

وقد تردّد هـذا الخبر في عدد كبير من المصادر كالبيان والتبيين وعيـون الأخبار وأمثال الميداني وغيرهـا . وكان الشعراء أنفسهم يعرفـون أقدارهم في الحياة الأدبيـة وفي نفوس أبناء قبائلهم، وفي المجتمع الجاهلي عامة ولا سيّما في أواخر العصر الجاهلي. وقد ترك لنا هؤلاء شواهد لا تقع تحت حصر على ما أقول، فما أكثر ما افتخروا بقيمة أشعارهم فنياً، ومـا أكثر ما تصايحوا فخـاراً بالذود عن قبائلهم، وليس ثمـة من يجهل أن أبناء القبائل كانوا يحفظـون شعر شعرائهم قبل شعر غيرهم إيماناً منهم بمكـانة هذا الشعر في حياة القبيلة . واقرأ في الكتب الدائرة بين الناس تجد كل ذلك منصوصاً عليه حتى ليكاد يكـون النص عليه من جديـد تزيداً وفضولاً. وإذا وقفت على ألقـاب الشعراء كالنابغة والمرقّش والمهلهل وصنّاجة العـرب وغيرها عرفت سبب هذه الألقاب، وإذا قرأت بعض أشعارهم تيقّنت أن إحساسهم الفني كان يؤرقهم كما كان مدعاة فخرهم واعتزازهم، واستمع إلى المسيّب بن علس وهو يقول:

فـلأُهْـدِيَـنَّ مع الـريـاحِ قصيـدةً
منّـي مُغَلْغَلَـــةً إلى القَعْقَـــاعِ
تَـــرِدُ الميـــاهَ فما تـــزالُ غـــريبـــةً
في القـــــــــومِ بَيْنَ تَمَثُّـلٍ وسَمَاعِ

فهو يفخر ويتباهى بغرابة شعره وتفرّده. واسمع زهير بن أبي سلمى يهدد ويتوعد الحارث بن ورقاء الأسدي:

ليـأتينَّـكَ منـي مَنْطِـقٌ قَـــــــذِعٌ
بـــاقٍ كما دَنَّسَ القبطيَّـــةَ الـــوَدَكُ

فهـو يعرف قـوة شعره وسيرورتـه في النـاس، فيشهره سـلاحاً في وجـه الحارث. واستمع إلى عنترة وهـو يتوجع ويتحسر لأن الشعـراء لم يتركوا لـه شيئاً يقـوله فيتميـز ويتفرّد، فكأنه يريد أن تتدفق دماء الفروسية في الشعر كما تتدفق في عروقه:

هـل غـــادر الشعـــراء مـن متردم؟ . . . . . .

وأما تميم بن أبي بن مقبل فقد تحدّث عن شعره حديثاً يبعث الغيرة في النفس:

إذا متُّ عـن ذكـرِ القـــوافي فلن تَـــرى
لها قـــــائلاً بعـــدي أَطَبَّ وأشعـــــرا
وأكثـــرَ بيتـــاً ســـــائراً ضُرِبَتْ لَـــهُ
حُـــزونُ جبـــالِ الشعـــرِ حتى تيسَّرا
أَغَـرَّ غـريبـاً يَمْسَحُ النـاسُ وَجْهَـهُ
كما تَمْسَحُ الأَيـــدِي الأَغَـــرَّ المُشهَّـــرَا

واقرأ في تراجم الشعـراء أو في كتب النقد التي تتحدث عن بدايـات النقد العربي تجد أن الشعر كان متميـزاً من فنون القول الأخرى، فلم يكن النابغة الـذبياني في قبته التي تُضرب لـه في المواسم يُفـاضل بين الكهـان أو الخطبـاء بل كـان يُفـاضل بين الشعراء. وهذا كله تمثيل لا حصر. ولو كـان الشاعر هو الكاهن في المجتمع الجاهلي لما ميّز بينهما القرآن الكريم في الرد على المشركين حين ادعـوا على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ما ادعوا، وحين نعتوا القرآن الكريم بما نعتوا.

قال عز من قائل: «بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلاَمٍ بَل افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِر فَلْيَأْتِنَا بآيَةٍ كَما أُرْسِلَ الأَوَّلُون»(١٤٣).

«وَيَقُولُون أَإِنَّا لَتَارِكُو آلِهَتِنا لِشَاعِرٍ مَجْنُون»(١٤٤)

«أَمْ يَقُولُون شاعِر نَتَرَبَّصُ به رَيْبَ المَنُون»(١٤٥)

«فَلا أُقْسِمُ بِما تُبْصِرُونَ وَمَا لاَ تُبْصِرُونَ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَـرِيْمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيْلاً ما تُؤْمِنُون، ولاَ بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً ما تَذَكَّرُون»(١٤٦)

وليس صحيحـاً أيضـاً أن العرب الأوائل لم يكـونـوا يميـزون بين «السجع المنظم والشعر المنظـوم» بدليل ما احتفظت به كتـب التاريخ الأدبي من أحكام نقديـة حول الشعر، فليس بين هـذه الأحكام حكم واحد على نص مسجوع تـوهمه الناس شعراً. وأكاد أضرب كفـاً بكف، فكيف يجوز على باحث هذا الـوهم؟ كيف يصدق المرء أن هؤلاء العرب الذين أبـدعوا هذا الشعر المثقل بالقيود الفنية لم يكونـوا يفرقون بينه وبين السجع؟ يقول الراغب الأصفهاني:

«وسمي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته، فالشعر في الأصل اسم للعِلم الدقيق في قولهم: ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون المقفّى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته»[١٤٧] ـ أي بصناعة الشعر ـ.

ويمضي د. الشورى قائلاً: «وهكذا أصبح هؤلاء الكهان الشعراء فرساناً أيضاً... وقد أحس هؤلاء الشعراء في الفروسية وسيلة يحررون بها أنفسهم من قيود الكهانة»[١٤٨].

ألم أقل: إنه كلام لا يُزَمُّ بزمام؟ هل كان المهلهل التغلبي فارس البسوس، ومضرم نيرانها ثأراً لأخيه كليب كاهناً يتحرّر بهذه الفروسية من الكهانة؟ وهل كان عنترة بن شدّاد العبسي فارس داحس والغبراء، ومضرب المثل في الفروسية النادرة كاهناً أيضاً؟ ألم يقرأ د. الشورى أن والد عنترة لم يعترف به ابناً له لسواده إلا بعد أن أبدى بسالة نادرة في حرب عبس وذبيان، وأن فروسية عنترة لم تحرّره من الكهانة الموهومة بل حرّرته من مذّمة ولادته من أمة سوداء، وغسلت لونه وفلح شفتيه، فغدا أهم فارس احتفظت به ذاكرة العرب؟ وهل كان عامر بن الطفيل ــ وهو الذي قيل إنه كان يتكهن ــ فارس هوازن يحرّر نفسه من الكهانة يوم «فيف الريح» الذي ظلّ يردّد الحديث عنه، ويتغنّى به في شعره غناء يفيض إحساساً بالذات والمجد والفخار على نحو ما نسمع ونرى في هذه الأبيات:

لقد علمت عُليا هَوازنَ أنني
أنا الفارسُ الحامي حقيقةَ جَعْفَرِ
وقد عَلِمَ المزنوقُ أني أكُرُّهُ
على جَمْعِهِمْ كَرَّ المَنيحِ المُشَهَّرِ
إذا ازورَّ من وقعِ الرماحِ زجرتُهُ
وقلتُ لَهُ: ارْجِعْ مقبلاً غيرَ مُدْبِرِ
وأنبأتُهُ أن الفِرارَ خَزَايةٌ
على المرءِ مالم يُبلِ جَهْداً ويُعذِرِ
ألستَ ترى أرماحَهُمْ فيَّ شُرَّعاً
وأنت حصانٌ ماجِدُ العِرقِ فاصبِرِ

وقـــد علمـــوا أنّي أكُـــرُّ عليهـمُ
عَشيَّـــةَ فَيـفِ الـــريـحِ كَـــرَّ المدوَّر

وهل كان عروة بن الورد العبسي ـ أو عروة الصعاليك كما كانوا يسمونه ـ يغير على من عـرفـوا بـالشح ومن لا يـرعـون حقـاً من حقـوق قـومهم رغبـة في التحـرر من الكهانة؟ ! ثم هل كان دريد بـن الصمة والحصين بن الحمام المرّي وفرسان الصعاليك وسواهم يتحرّرون بفروسيتهم من الكهـانة وأرباقها؟ لقد كان العرب أمة شـاعرة ـ ما في ذلك ريب ـ وقد كثـر فيها الفرسان لأسبـاب موضوعية وذاتيـة ـ ما في ذلك ريب أيضاً ـ، ولكنهم لم يكونوا أمة كهانة وإن عرفوا شيئاً من هذه الكهانة .

ويبدو أن د . الشورى لا يطيب له الكـلام إلا إذا غلا فأسرف على نفسه، وعلى البحث العلمي وعلينـا ! ! وإلاّ فكيف استقـام لـه أن يقـول: «ولكن الفصل بين الصـورة في الشعـر الجاهلي والمعتقـدات كـالفصـل بين الصـور التي تملأ المعـابـد الفـرعونيـة والمعتقد القـديم، فنحن لن نفهم تلك الصور إلاّ عنـدما نفهم المعتقـد الفرعـوني»(١٤٩) . وليست هذه الدعوة إلى الربـط بين الشعر والدين الجاهلي بدعة يبتدعها د . الشورى، فقد سبقه إليها آخرون، ولكن البدعة تكمن في هذا التطرف والمغالاة، فإذا الشعر الجاهلي في رأيه شعر ديني صرف لا عـلاقة له البتة بما تموج به حيـاة المجتمع من الشدائد الاقتصـادية والاجتماعيـة والسياسيـة، ولا ما تـزخر بـه النفوس من الأشـواق والمخاوف والأحلام الفرديـة ! ! ألا ترى أن هذا الكـلام مرسل من كل قيـد، وليس يكبح جموحه كـابح؟ وأنـا لا أنكر أن الصـورة في الشعر ــ أيّ شعر ـ قـد يكون بها نفحة من الدين على نحـو ما قد يكون فيهـا عناصر من الواقع الطبيعي والاجتماعي، وعناصر من الخيـال . ولكن ذلك ليس شرطاً لازمـاً، بل هو في الغالب ليس كذلك . وإذا لم تصـدق فخذ أيّ ديوان من دواوين الجاهليين، أو خذ كتب الاختيارات الشعـرية كالمفضليات والأصمعيات والمعلقـات، وانظر فيها نظرة العجلان أو المتأنيّ تجد صـدق ما أحدّثك به . وإذا شئت أن تـوفّر على نفسك

* هوازن: جـدّهم الأعلى . الحقيقة: مـا يحقّ عليهم أن يحموه . المزنـوق: اسم فرسـه . المنيح: قدح تكثر به القداح لا حظ له . وإنما خصّ المنيح لكثرة جولانه في القداح، لأنه إذا خرج منها ردّ فيها . المشهّر: المشهـور . الازورار: الميل عن الشيء والانحراف . الخزاية: الاستحياء . يعـذر: يأتي بعذر . المدوّر: الذي يطوف بالدوار، وهو أعماد كانوا يتخذونها بحذاء أوثانهم، وقيل هو اسم صنم .

العناء فخذ باب الحماسة وحده في حماسة أبي تمام، وتأمله ترَ أن د. الشورى قد غلا فجاوز حدّ الإفراط. وليس من الفطنة أو العلم في شيء أن أنشدك الشاهد تلو الشاهد على ما أقول، فهذا وغيره مما يلهج به د. الشورى وآخرون من العام المستفيض الذي لا يصح النصّ عليه بحال.

***

ما من تثريب علينا ولا جناح إذا رددنا القول إلى أوّله، وصرنا إلى ما صار إليه د. الشورى، وقد فرغ من مقدماته النظرية، من أمر تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، فطفقنا نقصّ أثره في شعاب هذا الشعر كما طفق يقصّ آثار السابقين من الدارسين على خُلفٍ واضح بيننا في المقصد والنظر. وقد فعلت ذلك حقاً، فلم ألف الإ زادا صدر عنه الطاعمون، فإذا هو يكرّر ما قاله الآخرون في المرأة والثور والبقرة وحمار الوحش والناقة والخيل لا يجاوزه، بل لا يجاوز النصوص نفسها إلاّ ذرّاً للرماد في العيون.

لقد بدأ الأستاذ الفاضل بالحديث عن المرأة، فسرد عدداً يسيراً من الأبيات تخيّرها من شعر المرقّش الأكبر وقيس بن الخطيم والأعشى، كقول المرقش:

أيْنَما كنتِ أو حَلَلْتِ بأرْضٍ
أو بلادٍ أحييتِ تلك البلادا

وقول قيس:

تبدَّتْ لنا كالشمسِ تحتَ غمامةٍ
بدا حاجبٌ منها وضنَّتْ بحاجب

وقول الأعشى:

لو أَسنَدَتْ مَيْتاً إلى نحرِها
عاشَ ولم يُنقَلْ إلى قابرِ

وانتهى إلى القول: «وارتباط المرأة بالشمس واضح في هذه المقدمات، فالشاعر. . . . ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما ببياض مشرب بالصفرة، أو بالغزالة أو المهاة وهما رمزان للشمس أيضاً. ويصفها كذلك بصفات الجمال المثالي. . . . . وكأن الشاعر يصف تمثالاً جميلاً، والتماثيل كانت معبودة عندهم،

أو دمية لطيفة»[١٥٠]. وينتهي إلى «أن المرأة التي بكى الشعراء لرحيلها كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»[١٥١].

وليس هذا التفسير بالجديد المبتكر، فقد تعاوره الدارسون من قبل. وقد قلنا فيه بعض القول، ونحب أن نضيف شيئاً الآن.

حقّاً إن الشعراء ـ كما لاحظ د. الشورى ـ يصفون المرأة بصفات الجمال المثالي، فليس من المعقول أن تكون كل هؤلاء النساء فريدات الجمال، ولعلّ امرأ القيس قد قيّد أذواق الشعراء من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن «بيضة الخدر» في قصيدته المعلّقة، وتركها لمن خلفوه يُبدئون ويعيدون فيها، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية، أو قل إنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم. ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها، بل كان ذلك ديدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم، لا يكاد أحد منهم يخرج عن هذه السبيل إلا في النادر الشاذ الذي لا يعتدّ به إذا وقع، فإذا تحدثوا عن الحبيبة جعلوها آية في الحسن ينتهي الجمال عندها متمثلاً بها، وربما ضاقوا بالصور المتداولة التي يمتزج فيها جمال الطبيعة بجمال الأنثى، وتبدو الطبيعة فيها مجلى لجمال الحبيبة، أو ربما ضاقت بهم سُبل القول، فإذا هم يخرجون إلى التقرير والتعميم على نحو ما فعل عمرو بن قميئة حين قال:

وفيهنَّ خولةُ زينُ النساءِ زادتْ على الناسِ طرّاً جمالاً

وإذا نعتوا الناقة شادوا لها التماثيل التي تبهر الناظر على نحو ما فعل طرفة بن العبد في معلّقته، وزعموا جميعاً أن صفاتها كيت وكيت، وهي دائماً في أذهانهم الناقة المثال.

وإذا مدحوا تحرروا من أغلال الواقع، ومضوا يضفون على ممدوحيهم كل ما يحلم به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف، وإذا افتخروا كانوا ألزم له، وإذا هجوا أو اعتذروا أو نعتوا خيولهم أو خيول ممدوحيهم أو ثيرانهم الوحشية أو سواها كانوا في ذلك كله حريصين على الصورة المثال لما يتحدثون عنه.

ولم يكن هذا شأنهم في الأغـراض والموضوعات وحـدها، بل كـان هذا شأنهم في المعاني الجزئية أيضـاً، فإذا أراد أحدهم أن يصوّر ملمحـاً جمالياً في حبيبته، أو أراد أن يصوّر كرم الممـدوح، أو خوفه من المعتـذر منه، أو صبره على مكاره الحرب، أو شره زوجه التي يود أن يسخر منها، أو ضيقها به لسبب ما، أو. . . أو. . . . . أو. . . . لم يكن أمـامه مناص من طلـب الغاية التـي ينتهي إليها المعنى ولـو استوعر الطـريق وركب الحزن. ولعلّ هذا هـو سر ما يلاحظـه الدارسون من التكـرار والنمطية وجمود المضمون في شعرنا القديم، ولا سيّما في أبوابه العـريقة كالغزل والمدح والرثاء والحماسة وتصويـر الإبل والحيوان الـوحشي، على أن ذلك متفاوت بين الشعـراء لما قدّمت من تفاوت المواهب. ولهذا أيضاً عني نقـادنا القدماء بالتشبيهـات النادرة والمعاني العقم وما يشبهها، ونصوا عليهـا في نقدهم. ولهذا أيضاً ـ مرة أخرى ـ نصّوا على من تفوق وتفـرّد في باب دون أقـرانه كـامـرىء القيس إذا ركب، والنابغـة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وليس عبثاً لا دلالة له ما نقله ابن سلاّم عن الذين قدّموا امرأ القيس على طبقته، قالـوا: «ما قال ما لم يقولوا، ولكنـه سبق إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، منها: استيقاف صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيـب وقرب المأخـذ، وشبّه النساء بـالظباء والبيض، وشبّـه الخيل بـالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد. . . . وكان أحسن طبقتـه تشبيهاً». والذي أريد أن أخلص إليه ممّـا قدّمت هـو الخطأ الذي نقترفـه في حق البحث العلمي حين نفرد ظـاهرة من ظـواهر هـذا الشعـر، ونحكم عليها بمعـزل عن الظـواهـر الأخرى، أو بمعـزل عن التاريخ الحضـاري العام لـذلك المجتمع، وأريد أن أزيـد الأمر وضوحـاً، فأزعم أن الحكم على ظـاهرة من ظـواهر هـذا الشعـر سيكون متّهماً إذا لم ننظـر في تاريخ هـذه الظـاهرة في عصر أدبي لاحق، أي في صـدر الإسـلام والعصر الأموي إضـافة إلى مـا اشترطته من قبل. فإذا حققنا هذه الشروط كان نظرنا أدق وحكمنا أوثق. إننا ندرس تـراثاً شعـرياً متـداخل الحلقات نشأ في ثقـافـة تداخلت شعبهـا وتشابكت تشـابك اللحمة والسـدى. ولا أعرف نصّـاً أثّر في تشكيل الثقـافة العـربية حتى مطلـع هذا العصر تأثيراً يفوق تأثير الشعر القديم إلاّ النصّ الديني ولا سيّما القرآن الكريم. ومن هنا كان حقاً علينا ـ ونحن ندرس هذا الشعـر ـ أن ننظر في تاريخ ظواهره المختلفة في

أكثر من عصر. ولو أن د. الشورى وغيره فعلوا ذلك لما وقعوا فيما وقعوا فيه. إن هذه التشبيهات التي استوقفت الباحثين، فمضوا يجتهدون في تفسيرها ظلّت تملأ أرجاء الغزل العربي في عصوره اللاحقة، وظلّ الشعراء العرب في عصورهم المختلفة يُبدئون فيها ويعيدون فكأنها لا تعرف النفاد.

وقد يقول قائل: ولكنها تجرّدت في العصور اللاحقة من قداستها، وأصبحت عنصراً فنياً خالصاً. وهذا قول مردود عليه، فمن يستطيع أن يزعم الآن أننا نتحدث عن الحبيبة حديثاً واقعياً، أو ننظر إليها نظرة بريئة من السحر؟ وليس هذا السحر المعاصر سوى صورة من تلك النظرة القديمة. لقد كانت المرأة وما تزال ملهمة الشعراء والفنانين على اختلاف العصور والأجناس، ولذا ليس ثمة مناص من أن نضفي عليها هالة من الغموض أو السحر أو القداسة أو ما شئت من هذه المعاني الغامضة المتداخلة. وإذا كان المرقّش يزعم أن حبيبته تهب الحياة حيث حلّت، وتنشر الخير العميم حيث رحلت، وكان الأعشى يزعم أنها تردّ الأرواح إلى الموتى، فليس فيما زعما ما يدعو إلى الإسراف في الظن أو المغالاة في التفسير. أريد أن أقول: إنهما ــ ككل الشعراء ـ لا يتحدثان عن أسطورة واقعية، بل يتحدثان عن واقع أسطوري، وبين الأمرين فرق أيّ فرق. ولو أننا نظرنا في الشعر العذري الأموي ـ وهو الشعر الذي يفسّره بعض الدارسين تفسيراً إسلامياً خالصاً، ولا ينكر أحد من الدارسين تأثره القوي بالإسلام ـ لرأينا شعراءه يزعمون مقادير من الزعم يهون قياساً إليها زعم المرقش والأعشى. وحسبك أن تقرأ أشعار جميل والمجنون وتوبة بن الحميّر وغيرهم من هؤلاء العذريين لترى أن الحبيبة غدت مصدراً للحياة والموت معاً، ومنبعاً للقداسة، فكل ما يتصل بها يغدو مقدّساً أو شبه مقدّس، وكل ما تمسّه أو يمسّها آيل إلى التغير نحو الكمال والبهاء. إنها كيمياء الحب ــ إذا جاز هذا التعبير ـ القادرة على تغيير الخصائص الموضوعية للجماد والحيوان الآدمي والأعجم!! وهي المرأة التي تختصر النساء جميعاً، بل تختصر الكون كلّه، وتجعل قيمته ذاتية محضة، فهو مرهون بها ارتهان الظلّ بصاحبه، تهبه القداسة والجمال إذا اقترب منها أو خالطها، وتنزع منه حقيقته الموضوعية الصلبة إذا ابتعد عنها أو نافرها. وإني لمرتاب في ضرورة الاستشهاد على ما أقول، ولكن العرب كانت تقول: «أن ترد الماء بماء أكيس»،

فلننسخ شبهة الشك بضوء اليقين. ها هو ذا ديوان المجنون أمامي، فلنقلّب بعض صفحاته سريعاً يقول:

ـــ فلو أنها تدعو الحمامَ أجابَها
ولو كلّمتْ مَيْتاً إذن لتكلّما
ولو مسحَتْ بالكفّ أعمى لأذهبتْ
عماهُ وشيكاً ثم عادَ بلا عمى

ـــ أراني إذا صلّيتُ يمّمتُ نحْوَها
بوجهي وإن كانَ المصلّى ورائيا

ـــ إذا الحُجّاجُ لم يقفوا بليلى
فلستُ أرى لحجّهمُ تَمامـا
تَمامُ الحجّ أن تقفَ المطايا
على ليلى وتقريها السلاما

ـــ فقالوا: أينَ مسكنُها؟ وَمَنْ هِيْ؟
فقلتُ: الشمسُ مسكنُها السماءُ

ـــ أنيري مكانَ البدرِ إن أَفَلَ البدُر
وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخرَ الفجرُ
ففيكِ من الشمسِ المنيرةِ ضوؤها
وليسَ لها منكِ التبسّمُ والثغرُ

ـــ ألم تعرفوا وجهاً لليلى شعاعُهُ
إذا برزتْ يُغني عن الشمسِ والبدرِ

ـ جرى السيلُ فاستبكانيَ السيلُ إذ جرى
وفاضَتْ له من مُقَلَّتَيَّ غروبُ
وما ذاكَ إلاّ حينَ أيقنتُ أنهُ
يكونُ بوادٍ أنتِ منهُ قريبُ
يكونُ أُجاجاً دونكم فإذا انتهى
إليكم تلَقَّى طِيَبَكمْ فَيَطيبُ

فيـــا ســـاكني أكنـــافِ مكّـــةَ كلُّكُمْ
إلى القلـــبِ مـن أجـلِ الحبيـبِ حبيـــبُ
ـــ تكـادُ يـدي تنـدى إذا مـا لمستُهـا
وينبتُ في أطـرافِها الـوَرَقُ الخُضْـرُ[١٥٢]

وليس «قيس بن الملّوح» متفرّداً في هذا الـذي أنشدتك من شعـره، بل هي سنّة هؤلاء العذريين جميعاً، وسبيلهم التي جمعوا أنفسهم وسـاقوها فيها، فأنفقوا أعمارهم في دروب هذا الحب العجيب. فها هو ذا جميل بثينة يزعم ما زعمه صاحبه المجنون، يقول:

ـــ ولـــو أن راقي الموتِ يـــرقى جنـــازتي
بمنطقِهـــــا في النـــــاطقينَ حَيِـيْـتُ
ـــ فلـو تَفَلَـتْ في البحـرِ والبحـرُ مـالحٌ
لعـادَ أُجـاجُ البحـرِ مـن ريقهـا عـذبـا
ـــ بثينـةُ تُـزري بـالغـزالـةِ في الضحى
إذا بـــرزت لم تُبْـقِ يـــومـــاً بِها بَهَا
ـــ وقـــالـوا: يـا جميلُ أتى أخـــوهـا
فقلـتُ: أتى الحبيـبُ أخـــو الحبيـبِ

ويزعم توبة بن الحمّير ما زعمه صاحباه بل أصحابه كلهم، يقول:

ـــ ولـــو أنَّ ليلى الأخيليّـــةَ سلَّمتْ
عليّ ودوني جَنـــــدلٌ وصفـــــائحُ
لسلّمتُ تسليـمَ البشـاشـــةِ أوزقـــا
إليهـا صـدى من جـانبِ القبر صـائحُ

فهل يصحّ بعد هذا كلّه أن نزعـم أن المرأة في الغزل الجاهلي «كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»؟

ويتحدث د. الشـورى بعدئذ عن تصـور العـرب للسماء، فقد تصوّروهـا ـ فيما يرى ـ ناقة، وتصوروا مطرها حليباً. ويعقد الصلة بين هذا التصور وتصوّر المصريين القدماء لها[١٥٣].

وقد بنى الأستاذ الفاضل حكمه على فهم غريب للشعر. فقد أنشد عدداً من الأبيات يصوّر فيها الشعراء السحاب إبلاً صفتها كذا وكذا . . . . . فوقع في وهمه أن العرب قد تصوّرت السماء ناقة ومطرها حلباً. ولو أن الأستاذ الفاضل دقّق قليلاً في البناء اللغوي للأبيات لوجد أداة التشبيه «كأن» في كل بيت أنشده. ومن الغريب أنه أنشد بيتاً من معلّقة «لبيد» تنعكس فيه الصورة، فتبدو الناقة المسرعة كالسحاب الذي تسوقه الريح، فلم يلفت انتباهه انعكاس الصورة:

فلهـــا هِبـــابٌ في الـــزّمـــام كأنها
صهبـاءُ راحَ مَـعَ الجنـوبِ جهـامهُـا

نحن أمام شعراء يعقدون صلات بين الموجودات، على نحو ما يفعل الشعراء في كل دهر، ولكنهم لا يرتقون بهذه الصلات إلى حدّ التماهي. ولعلّ أداة التشبيه تقرع الأذن، وتصرف النفس إلى أننا أمام شيئين لا شيء واحد.

فإذا صار د. الشورى إلى الحديث عن الثور الوحشي ضاق بيننا الخلاف حتى أوشك أن ينتفي إلا أن يظن أن ما قاله هو تفسير أسطوري، فليس بينه وبين التفسير الأسطوري صلة أو ما يشبه الصلة. قال:

«فالشاعر عند تشبيهه الناقة بالثور لا بد أن يحافظ على حياة هذا الثور حتى تنقضي رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الموحشة، لأن رحلة الحياة الموحشة تحتاج إلى القوة دائماً. والخروج من الصحراء ليس بالأمر اليسير، وإذن فلا بد من صراع ما يرمز إلى الأهوال التي يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتحديه لهذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها. ومن ثم يصور الثور الوحشي في صراعه لحظة التحدي التي تواجه كل من يروم غاية نبيلة أو مثلاً أعلى. وما أشبه حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله»(١٥٤).

هذا كلام يكر على التفسير الأسطوري ويبطله، وينهي بيننا جدلاً استمر مريره.

وحين يعرض د. الشورى للناقة والبقرة الوحشية يقول فيهما ما قاله في أمر الثور الوحشي.

يقول «فـالنصر للبقرة نجـاة من الموت، وهطـول المطر استمـرار الحياة، وهـذا ما يتمناه الشاعر في هذا العالم المحيط به»(١٥٥).

فالشاعـر ـ بتعبير د. الشورى ـ «يـريد أن يصور حالتـه وحال ناقته أثنـاء رحلته الطويلـة، وما يكـابدانه أيضـاً من قلق وخوف وصراع رهيب. فـالصورة في سيـاقها وبعض ألفاظها تتضمن معاني الاغتراب والوحدة والتفـرد. وهكذا كان حال الشاعر في رحلته بحثاً عن الحياة»(١٥٦).

ألم أقل: لم يعد بيني وبين د. الشورى خلاف إلا أن يظن أن هذا الكلام موصول بسبب بـالتفسير الأسطوري الـذي أرهق نفسه بإرسـاء مقدمـاته في البـاب الأول من كتابه؟ فإذا اطمأن بنا المجلس والحديث، وهبت الـريح رخاء عزّ على د. الشورى ما نحن فيه، فـانقلبت نكباء عـاصفة ـ ولـو إلى حين ـ، وعاد إلى مـا كان فيـه من أمر الأساطير، وعـلا صوت د. علي البطل، واشتدت وطـأته عليه، فإذا هـو يكرر آراءه في حكـاية «حمار الـوحش» لا يخرم ولا يـزيد!! لقـد كَثُـرَ الملقنون، لكن صـوت د. البطل كان هذه المرة، أقـوى مما يسمح به دور الملقن. إن قصة «حمار الـوحش» ـ في رأيه ـ مرتبطة بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس. فإذا اعترض معترض على رفض فكرة ربط الثور المتفـرد بالقمـر الذي يظهـر برفقـة النجوم في قبة السماء ورفـض فكرة ربط «حمار الوحش» وهو في طائفة من الأتـن بالشمس التي تظهر في السماء مفردة لا يرى معهـا كـوكب أو نجم، قيل لـه: إن للأسـاطير منطقهـا الخاص الـذي يجاوز منطق الواقع. وإن عليـه أن ينتظر حتى يكشف التاريخ عن هـذه الأسطورة حين تهتم دول الجزيرة العربية باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة!!(١٥٧).

هكذا يغـدو البحث العلمي رجماً بالغيب، وتقريـراً لحقائق موهومـة، فإذا أنكر ذلك منكر، أو اعترض عليـه معترض، قيل له: انتظر، فإن التاريخ سيـدلي بآرائه في قابل الزمان، وستنبع في يوم مـا من جوف الماضي شهادة على ما نقول!! أرأيت كيف ينقلب المنطق، وتؤخذ الأمور بأذنابها بـدلاً من أن تؤخذ بالنواصي؟ لكن د. الشورى لا يعتّم، وقـد ضاقت عليـه المصادر، أن ينفـض يديـه من التفسير الأسطوري مـرة أخرى، ويقرر صلة هذا الشعر بحقائق الحياة الاجتماعية والوجودية الصلبة من حوله في جملة من الفقـرات. يقول: «وكأن الشـاعر يـريد أن يصل إلى شيء مـا، أهو فعل

الدهر في الأحياء؟ أم الصراع ضد الفناء؟ أهو التأمل في مظاهر الكون؟ أم نوع من رد الفعل تجاه هذا كله»[١٥٨].

ـ «ومن خلال هذه الصورة التي رسمها لبيد للحمار وأتانه نلحظ الحركة الدائمة المتطورة، والصراع من أجل الحياة والبقاء»[١٥٩]. ثم يقول متابعاً الجاحظ في رأيه: «إلا في قصيدة الرثاء، فيحرص الشاعر على قتل الحُمر الوحشية تأكيداً لحتمية الموت وقسوة القدر المرتبطة بالأحياء. وتنتهي الصورة بلوحة مأساوية تنزف دماً»[١٦٠]. ويمضي في حديثه لا يحيد، يقول:

«ومن ثم تبدأ الرحلة ــ وهي في رأيي نفس رحلة الشاعر نحو الحياة ـ نحو الماء. . . . ثم ينتقل الشاعر فجأة إلى الحديث عن صياد وافق هذه الحُمر مع حمارها، ويستغرق في الحديث عنه تمهيداً للحديث عن القدر وفعله في تسديد ضرباته للإنسان»[١٦١]. ثم ينتهي إلى القول:

ـ «ولا شك أن الشاعر عندما شبه الناقة بالحمار الوحشي كان يقصد شيئاً، فثمة علاقة بين قصته في الحياة وقصة هذا الحمار تظهر في الرحلة وما بها من مشاق ومخاطر وصعوبات، ثم البحث عن الحياة والحرص عليها»[١٦٢].

لقد انقطعت كل صلة لهذا التفسير ــ على نحو ما نرى ــ بالتفسير الأسطوري، فقد أدار كل منهما ظهره للآخر، وانبتت بينهما الأسباب. وصار د. الشورى إلى السيموطيقا والرمز غير الأسطوري عامة. وقد كان حريّاً به ـ وقد صار إلى ما صار إليه ـ أن يرد الأمور إلى أصحابها، فقد فصلت القول منذ مطلع السبعينيات في كتابي «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، على نحو ما يعرف الأستاذ الفاضل في تفسير قصص الحيوان الوحشي ورمزيتها. وليس ما ذكره فيما نقلنا عنه في الفقرات السابقة من أمر الصراع من أجل حياة أبهى وأجمل، ومن الموازاة الرمزية بين رحلة الشاعر في الحياة ورحلة الحمار نحو الماء إلا أطرافاً من ذلك القول المفصل المبسوط الذي نشرناه منذ عقدين ونيف من الزمان.

وختم د. الشورى كتابه بالحديث عن «الفرس» وانقلب إلى التفسير الأسطوري من جديد، فكأنما كتب على نفسه ألا يطوي بعض الطريق دون عثار، قال:

«فبجانب صورة الفرس الأرضية توجد صورة الفرس السماوية، ولهذا حظيت الخيل باهتمام شديد وعناية فائقة من الجاهليين»(١٦٣).

هكذا يُضْمَرُ الشاهد العين، ويلتمس ضمير الغيب في تفسير هذا الشعر، وتنقطع الأواصر والأسباب بين ديوان العرب ـ على نحو ما نعرف من قول عمر بن الخطاب في وصف هذا الشعر ـ وحياتهم الاجتماعية، ويغدو الشعر الجاهلي في غمضة عين تعبيراً عن قوى مفارقة!! ولست أدري ماذا كانوا سيقولون إذن لو لم نعرف ما نعرف من حياة الجاهليين، وقيامها على الغارة ورد الغارة، وعلى الغزو والتحالف والحرب؟ لقد صور دريد بن الصمة هذه الحياة الجاهلية تصويراً دقيقاً حين قال:

يُغارُ علينا واترين فَيُشتفى
بنا إن أُصِبْنا أو نُغيرُ على وِترِ
قَسَمْنا بذاك الدهرَ شطرينِ بيننا
فما ينقضي إلاّ ونحنُ على شطرِ

ولا يختلف عن قول دريد قول الآخر:

وأحيانـاً على بكرٍ أخينا
إذا ما لم نجدْ إلاّ أخانا

وباب الحماسة في الشعر الجاهلي أعرق الأبواب وأوسعها ـ على نحو ما يعرف الناس لا الدارسون وحدهم ـ وصلة الخيل بهذا الباب كصلة آلة الحرب به سواء بسواء. لقد كان الجاهلي يسمي الخيل حصوناً لأنهم كانوا يتحصنون بها. وقد حدثنا الشعراء الفرسان عن جيادهم حين تضيق المنازل بأصحابها ويعلو الرهج حديثاً تملؤه الغبطة والنشوة، وما أكثر ما صوروا بسالة هذه الجياد، وافتخروا بأنسابها وعروقها الماجدة وبصبرها وشدة جلادها في الموقف الضنك الذي تقلص فيه الشفتان عن وضح الفم كما يصوره عنترة العبسي في معلقته. ولماذا نستكثر من هذا الحديث فقد صنف العرب في أنساب الخيل كتباً لا تكاد تقل أهمية عن كتب أنساب العرب

أنفسهم؟ أفبعد هذا كلّه يزعم زاعم أن سبب عناية الجاهليين بالخيل هو صورة الفرس السماوية؟ وهل كانوا في كل ما حدّثوا به عن هذه الخيل يتحدثون عن هذه الصورة؟ إن قليلاً من التلبّث والتدقيق مطلوب قبل ارتجال الأحكام وإطلاقها، وقبل إذاعتها على الملأ دون توجّس ولا احتراس. لقد أنفق د. الشورى وجه النهار وآخره يضطرب بين الباحثين، لا يردهم عن شيء أرادوه، ولا يدفعونه عمّا أراد، فكأنما ضوضاء القول وهمسه صنوان لا يفترقان في وقعهما على الآذان أو القلب أو العقل أو على أولئك جميعاً.

نتائج وأحكام

لقد تطورت الحياة العربية في عصرنا الراهن تطوّراً مثيراً حقاً، فلم تكد الأقطار العربية تفلت من قبضة الحكم العثماني مثقلة بالفقر والمرض والجهل حتى وقعت أسيرة في أيدي الاستعمار الغربي الذي يختلف عن سلفه العثماني اختلافاً جوهريّاً، فهو استعمار صنع حضارة العصر وسوّاها بيديه، وهو استعمار لا تربطه بهؤلاء العرب رابطة ما من ثقافة أو دين أو تاريخ مشترك أو لغة أو سواها، فكانت وطأته ثقيلة على أولئك القوم التوّاقين إلى الانعتاق والتحرّر. ولكن مفارقة تاريخية وقعت بعدئذ، فحين أنجزت الأقطار العربية مشروع استقلالها السياسي عن الغرب رأت أن هذا الاستقلال سيظلّ منقوصاً ما لم تردفه باستقلال وطني وحضاري يحقق لها شخصية تاريخية مستقلّة. ولم يكن أمامها لتحقيق ما تصبو إليه إلا سبيل واحدة هي سبيل العلم والثقافة، ولكن الثقافة والعلم كليهما في الغرب الذي دفعت ضرائب باهظة للتحرر منه. هذه هي المفارقة التاريخية القاسية التي ما نزال ندفع ضريبتها حتى هذه اللحظة، ولسنا ندري إلى متى سنستمر في دفعها. أمة تريد أن تتحرر وتستقل وتنافس الغرب بمساعدة الغرب نفسه! ولذا كانت علاقتها بالغرب الذي رحلت جيوشه عن ترابها علاقة شائكة ومعقدة منذ البداية، على خلاف ما كانت عليه علاقتها بالحكم العثماني الذي أفلتت من سلطانه دون رواسب أو ذيول.

لقد امتلأت الثقافة العربية بمظاهرها الثلاثة: الفكرية والعلمية والفنية منذ زمن ليس بالقريب بالحديث عن «الصدمة الحضارية» بيننا وبين الغرب. وككل المراحل

الانتقالية في التاريخ شهدت المرحلة الانتقالية العربية خلخلة واهتزازاً في منظوم القيم. ولكن الذي يميّز المرحلة الانتقالية العربية من غيرها هو أن مخاضها العسير قد طال حتى انقلب أزمة مستحكمة تلف وجوه الحياة جميعاً. وتفاقمت هذه الأزمة لأسباب موضوعية أخرى كالتفاوت في مستوى التطور الاجتماعي التاريخي أو التفاوت في الثروة بين الأقطار العربية، أو تضخم الذات ومحاولة «تهميش» الآخر، إضافة إلى ما صنعته السياسة وأمور أخرى، فانتفت لغة الحوار أو كادت، وحلّ محلها قدر غير يسير من سوء التفاهم الذي أوشك أن يكون، بل كان اتّهاماً. . . وهكذا سالت الشِّعاب بنا، وانتبذ كل فريق شِعباً، وتجزّأ مفهوم الثقافة تجزؤاً مروّعاً، وضاعت فكرة «التحديث» أو اضطربت في النفوس. فاستعصم بعضنا بالماضي يريد أن يفرض على التاريخ قانوناً غريباً عن منطقه، فالتاريخ لا يكرّر نفسه، وكشف بذلك عن موقف مثالي زائف يفضي بصاحبه إلى الاغتراب عن العصر. ولاذ بعضنا بالغرب يستعصم به من وهدة الواقع الدميم، ويريد أن يملي على التاريخ قانوناً غريباً عن منطقه، فتاريخ الشعوب لا يستورد كما تستورد السلع، فكشف بذلك عن موقف لا يقل زيفاً عن الموقف السابق، ووقف الآخرون يحلمون بزمن ذهبي نبيل. ونسينا أن الذين لا يصنعون التاريخ يصنعهم التاريخ نفسه. لقد ضاعت المعايير التي يمكن أن نروز أنفسنا بها، واجتاحت المجتمع موجة عاتية من «التجريب والانتقاء» بدءاً من السياسة والاقتصاد ووصولاً إلى الأدب والنقد، فكان من أمر هذا النقد ما قدّمت الحديث عنه في مطلع هذا البحث، وكان من اتجاهاته هذا الاتجاه الأسطوري الذي غلت قدوره وفارت فوق نار شعرنا القديم، فأوشكت أن تطفئ هذه النار، وتحيلها رماداً. ولم يكن هذا الاتجاه ــ كما بيّنا ــ سوى ضرب من ضروب الحداثة المموّهة يُزيّف الواقع الشعري، ويحط من قدره، ويجرّده من حيويته، فتغيب منه صورة الواقع الاجتماعي غيبة مطلقة، وتختفي منه صورة المرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب هذا الشعر اختفاء تامّاً. وعبثاً نبحث في هذا النقد عن الشدائد والضرورات والأحلام والمخاوف التي كان يضطرب فيها المجتمع، وعبثاً نبحث فيه عن الأحزان الفردية وانكسار الذات وخيباتها الموجعة وأشواقها وصبواتها، بل عبثاً نبحث فيه عن حركة المجتمع الموّارة ودأب الإنسان الذي لا يهدأ ولا ينقطع للتكيّف مع شروطه التاريخية أو للتمرّد عليها وتغييرها. وليس الواقع الطبيعي بأحسن حظاً

من هذا النقد من الواقع الاجتماعي، فهو نقد يغيب هذا الواقع ويحيله بحيوانه ونباته وجماده إلى عالم مفارق، فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم ومشاعرهم على كواهل الأشياء أو الحيوانات، ولا تربطهم بهذا الواقع الطبيعي أية صلة لأنه ـ كما يدعون ببساطة ـ لا يلفت أنظار هؤلاء الشعراء، ولا يثير انتباههم، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر، فإذا ركبوا نياقهم فإنما هم يركبون ناقة السماء الخالدة، وإذا صوّروا الصراع بين الصياد الرامي، أو الصياد الكلاّب وبعض حيوان الصحراء فإنما هم يتحدّثون عن هذه المجموعات من كواكب السماء ونجومها، وإذا صوّروا ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما هم يصوّرون هذه الإلهة القديمة «الشمس»، وإذا ذكروا ثوراً وحشياً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة. فإذا ضاقت بهم سبل القول، ولم يجدوا نظيراً سماوياً أسطورياً لهذا الحيوان أو ذاك، وظننت أنهم سيرتقون ما فتقوا، زادوا في الحديث فتوقاً، فظنوا بالتاريخ وأهله الظنون، وزعموا أن صوتاً سينبعث في يوم قادم ما من جوف هذا الماضي البعيد ينطق بالحق الذي نحدثكم به!! هكذا يجوّفون هذا الشعر، ويفرغونه من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها، ويغيب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم وتختفي، فليس ثمة قيم بلا إنسان، أو إنسان بلا قيم. وهكذا يردّون الظاهرة الأدبية ـ وهي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها ـ إلى مصادر مفارقة لا علاقة لها بالمجتمع. وهم حين يفعلون كل هذا يقطعون كل صلة بين مواقفهم النقدية ومواقفهم الاجتماعية فكأنما غابت عنهم حقيقة النقد ووظيفته، فلم يدركوا أن النقد هو ـ في وضعه الدقيق ـ موقف ثقافي من المجتمع وقضاياه. وكأنما غاب عنهم أيضاً أنهم بهذا النقد لا يفسّرون الشعر وحده بل يفسّرون التاريخ أيضاً، وبدلاً من أن يفسّروا الأسطورة تفسيراً تاريخياً شرعوا يفسّرون التاريخ تفسيراً أسطورياً. لقد قلبوا الحقائق رأساً على عقب فتوهموا أن الإنسان يبني تاريخه وعالمه على غرار عالم الغيب والأساطير، ولو تلبّثوا ودققّوا لعرفوا أن الصواب هو نقيض هذا الوهم دون زيادة ولا نقصان، فمن الثابت في التاريخ الإنساني أن الثقافة البدائية أقامت تصوّرها للعالم على نسق بناء المجتمع نفسه، فالقوى الطبيعية تعقل وتؤثر كالبشر، وللأشياء أرواح، وهنالك علاقات بين قوى الطبيعة وجوامدها شبيهة بها بين البشر، ومجتمع الآلهة على نمط مجتمع البشر، بل إن الآلهة نفسها تشبه البشر في الهيئة والصورة

إلى حدّ غير يسير. فهل نخطىء بعد هـذا كله إذا قلنا إن هذا النقـد ينظر إلى الإنسان التاريخي الذي يتطور داخل المجتمع نظرته إلى الإنسان الأول غير التاريخي، بل يعيده إليه، ويشدّ عليه الوثاق جسداً وروحاً وعقلاً؟ إنه ـ بعبارة واحدة ـ «نقد لا تاريخي». لقد كان القـرن التاسع عشر قرن التاريخ، فجاء هـذا النقد يحاول أن يلغي بجرّة قلم فلسفة التاريخ والتاريخ نفسه!!

بل إن هـذا النقـد في أصـولـه، لا في واقعه الـذي آل إليـه على أيـدي الـدارسين العرب، يكاد يكـون في هذا الأمر صورة من النقـد البنيوي، فكلاهما يحاول أن يبعث مفهوماً صوفياً للتاريخ في الإبداع والعلوم الإنسانية.

وقد أفضى هذا النقد بأصحابه إلى النظر إلى اللغة ـ وهي أداة الأدب ـ نظرة لا تاريخية أيضاً، فلم تعد هذه الأداة ـ وفق رأيهم ـ تختزن سياقاً تاريخياً اجتماعياً، بل غدت وقفاً على دلالاتها العتيقة لا تجاوزها قيـد أنملة، فليست هـذه المسمّيات التي يذكرها الشعراء في أشعارهم تحيل إلى الواقع التاريخي ألبتة، بل تحيل إلى تلك الآلهة التي بعثوهـا من مراقدها، ومن لم يجدوا لـه مرقداً توهّموه له، فـانبتّت صلة اللغة بالواقع الاجتماعي، وغدت لغة تحكـي قصة الآلهة الغابرين أو تقصّ أطرافاً من أخبارهم، وتردّد أصـداءهم الباقية وحسب. وكي يحتفظ هذا النقد بـاتساقه الموهوم تخيّروا بعض شعاب هـذا الشعر، وطفقوا يجوبونها بحذر شديـد فلا يكاد أحد منهم يضـع قدمه إلا حيث وضع السـابق قدمـه، وهكذا داروا جميعـاً حول أغراض وموضوعات بعينها، بل حول قصائد بعينها، وهي قصائد قليلة تعدّ على أصابع اليدين. ولم يخطـر ببال أحدهم ـ أو لم يرد ـ أن يختبر صحـة ظنّه بالنظر في شعاب هذا الشعر ومسالكه الأخرى.

وقد بدا لي بـوضوح من تتبع هذا النقد ـ كما بدا لغيري ـ [١٦٤] أنـه نقد من خـارج النص، فهـو لا يدرس الشعـر بل يبحث عن مصـدره الخارجي ومـادته الخام، ويـزداد النظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشعر هو «الأساطير الدينية». وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى، ويتحوّل النقـد إلى ملحق هزيل بعلم الأنثربولوجيا. فإذا سألت عن نشاط اللغة الخلاّق، وعن جماليات العمل الشعري، وعن بنية القول الشعري الخاصة المتميّزة من بنية القول العادي، أو عن البنيـة المميزة لقول شعري من قول شعري

آخر، أو عن وظائف اللغة المختلفة لم تظفر بشيء أيّ شيء!! فليس الاستخدام الفني للّغة من همومِ هذا النقد أو ما يشبه الهموم. وقد يعترض معترض فيقول: إنك تطلب من هذا النقد ما لم يطلبه من نفسه، وما لم يجعلـه وكده ومقصده. وهذا قول مردود بأمرين: أولهما يتصل بالمذهب نفسه، فهو ـ كما يقدّمه أصحابه ـ مذهب في النقد الأدبي لا في حقل آخر من حقول المعرفة، وإذن إن مهمته الأولى هي البحث في بنية العمل الأدبي وتقويمها وتفسيرها والحكم عليها، وأما الحديث عن محمولات النص وكأنها جزء منفصل عن البنية فموقف نقدي لا يخفى عواره. وثانيهما يتصل بأصحاب هذا المذهب، فقد نصَّ بعضهم على أنه: دراسة في الصورة الشعرية أو الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري وسوى ذلك من العنوانات التي تقتضي معرفة طبيعة المادة التي يعالجها الدارس. وآية هذا كله أننا أمام نقد تتساوى فيه النصوص الجيّدة والرديئة، بل لعلّ الرديئة تكون أصلح له وأنسب لأنه لا يروز هذا الشعر بروائز الفن ومعاييره، بل يروزه بموادّه الخام ولا سيما المادة الأسطورية. وبناء على ما سبق لا نغلو ولا نخطىء إذا وصفنا هذا النقد بأنه «نقد لا فني». وهكذا تغيب من هذا النقد القيم الفنية الجمالية كما تغيب منه القيم الإنسانية على نحو ما وضحت سابقاً. وليس تزيداً ولا فضولاً أن نذكّر بأن اكتشاف المنهج الملائم لدراسة مادة ما وتفسيرها يقتضي أولاً تحديد طبيعة هذه المادة المدروسة، وإلاّ فإن الفوضى والانحراف والخطأ ستكون المآل الكئيب الذي تؤول إليه هذه الدراسة. وهذا هو المآل عينه الذي آلت إليه تطبيقات النقد الأسطوري على شعرنا القديم، فقد اندفعت هذه التطبيقات في غمرة الفرح بالتجريب والتجديد والاكتشاف تدرس هذا الشعر ـ وهو مركّب معقّد كثيف ـ كما لو كان مزيجاً بسيطاً يمكن بيسر تحليله إلى عوامله الأولية دون أن يفسد، وقادها هذا الدرس إلى تفريغه من مضمونه الإنساني الحارّ المتجليّ تجليّاً راقياً. وأوغلت في الخطأ ـ على نحو ما لاحظ د. شكري الماضي ـ حين اتخذت القصيدة وسيلة لتأكيد نظرة الشاعر إلى العالم وأشيائه، أي حين قسرت القصيدة وطوعتها لخدمة فكرة المذهب، وكان ينبغي عليها أن تبدأ من القصيدة لتكشف رؤيتها للعالم وأشيائه، فكشفت بذلك عن فهم غير دقيق لطبيعة المادة المدروسة، وعن تصوّر غير دقيق أيضاً لوظيفة المنهج. إن الشعر حيازة جمالية للعالم، وليس تعداداً لأشيائه أو نظماً خابياً لهذه الأشياء. وإن المنهج وسيلة وطريقة للتحليل والتفسير ولذا لابد من

ملاءمته لهذه المادة التي يعالجها واصفاً ومحللاً ومفسراً، وليس وسيلة لتأكيد فكرة قائمة في الذهن، إنه وسيلة لاختبار الفروض العلمية لا لتأكيدها بأي ثمن، ولو كان هذا الثمن تزييف المادة المعالجة وتغيير طبيعتها.

وكان من جملة هذا الحصاد المرّ الذي حصدته هذه الدراسات حكمها على هذا الشعر بالخمول والعقم ــ وهي تريد فيما تزعم أن تبث نسغ الحياة في عروقه ـ حين قرأته هذه القراءة المكتملة التامةالوفاء، فحولته إلى «رموز» جامدة صلدة لا يزيدها الزمن التاريخي إلا صلادة وانكماشاً على ذاتها، فهي أشبه «بالكليشيهات» التي نضب منها ماء الحياة. وقد اعترى هذه التطبيقات قدر من عدم الدقة في فهم النصوص الشعرية أو من الالتواء بهذا الفهم، وانبنى على هذا الخلط والالتواء أحكام تعزّز هذا النقد فازداد الأمر بلبلة واضطراباً.

وبعد هذا كله، بل قبل ذلك كله، أين يقع هذا النقد من النقد الأسطوري الذي أرسى أصوله وبناه أصحابه الغربيون؟ لقد لاحظ د. الغذّامي مرّةً ــ وهي ملاحظة دقيقة ـ أن في نقدنا الراهن بمذاهبه المختلفة مقادير من شخصيات نقادنا وثقافاتهم تفوق ما فيه من أصوله الأولى، قال: «وأنا أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحوّلات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة، وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد.

إن البنيوية والتشريحية والسيميولوجية لدى كتابنا هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية. وربما أقول ـ بلا تحفظ ـ إن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية المأثورة بالوعي العام»(١٦٥).

إن انطباع المذاهب والفلسفات بطوابع الشعوب التي تنتقل إليها من الحقائق المقرّرة في تاريخ الفكر والحضارات، وليس يعرف التاريخ فلسفة كبرى انتقلت من حضارة إلى حضارات أخرى دون أن تطبعها شعوب هذه الحضارات بطوابعها القومية، وتمنحها مذاقاً خاصّاً وسمات متميزة. ولكن تطوير هذه الفلسفة أو ذلك المذهب النقدي الذي هو تعبير عنها يقتضي أمرين: معرفة ثقافتنا وأصولها معرفة دقيقة، ومعرفة ذلك المذهب أوالفلسفة معرفة استيعاب وتمثل وامتلاك ونقد،

وإلاّ فإننا سنضيع في غِمار التجريب و«التلفيق». وقد بدا لي أن في نقدنا الأسطوري لشعرنا القديم مقداراً بل مقادير ضخمة من هذا «التلفيق» تفاقمت حتى عفّت على أصوله الأولى. وآية ذلك موقف هؤلاء النقاد من هذه الصور التي تتكرر في هذا الشعر كصورة المرأة والثور الوحشي وحمار الوحش وغيرها، فقد سمّوا هذه الصور صوراً نمطيّة، وفهموها فهماً بعيداً كل البعد عن مفهوم «الصور النمطية» التي تنتجها «الأنماط الأولية أو العليا» التي تحدّث عنها «يونج» وطبّقها «فراي» في النقد، و«إلياد» في دراسة الأديان، وآخرون من أصحاب هذا المذهب. بل هم قد فعلوا ما يوشك أن يكون نقيضاً لهذا المفهوم حين مضوا يتعقّبون فُتات الحكاية ويجمعونه ليصنعوا منه حكاية أسطورية ذات محتوى واحد لا يتغيّر، وظنوا أن تكرار المحتوى أو أجزاء منه يشكل صورة نمطية، فكشفوا بذلك عن تصوّر مغلوط لمفهوم «الصور النمطية» لأن هذه الصور شكلية صرف لا تتحدد بالمضمون بل تتحدّد بالشكل. إنها تلك الصور الكونية المعبّرة عن أغوار النفس البشرية السحيقة، والمتولّدة عن «الأنماط العليا» التي يرثها كل إنسان من جنسه البشري، فكل «يوتوبيا» تسعى لخلق ساحة نفسية مهيّأة للسعي والعمل من أجل استعادة العصر الذهبي هي صورة نمطية تكرّر صورة عدن، ووفقاً لهذا التصور تكون جمهورية أفلاطون، وشيوعية ماركس، والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرّر الصورة الأولى على الرغم من اختلاف هذه الصور اختلافاً هائلاً في مضامينها. وتكون كل رحلة إلى العالم الآخر يعقبها الانبعاث من جديد صورة نمطية كرحلة السندباد، أو رحلة «أوليس» إلى بيت الموتى، أو دخول «يونس» عليه السلام في بطن الحوت، أو إلقاء «يوسف» عليه السلام في البئر أو. . . فهذه كلها صور استعارية للموت، وهي صور نمطية شكلية صرف على الرغم مما بين مضامينها من اختلاف وفرق. ويتضح بجلاء باهر من الأسطر السابقة التباين الضخم في مفهوم «الصور النمطية» بين نقاد شعرنا القديم ونقاد الأسطورة في الغرب. لقد فهم الباحثون في شعرنا القديم «التكرار» في الموضوعات الشعرية أو في الصور الجزئية فهماً مغلوطاً حين ظنوا أنه «صور نمطية» بمدلولها الذي أرساه وأصّله أصحاب المذهب الأسطوري في الغرب، وغرب عنهم أن مصطلحات أيّ علم هي تاريخ هذا العلم.

وعلت موجة «التلفيق» حتى ابتلعت في جوفهـا بقايا هذا المذهب النقدي، فلم يخطر ببال أحـد من هؤلاء الباحثين الأفاضل أن يسأل عن طبيعـة النماذج الأسطورية التي رآهـا في هذا الشعـر: أهي أساطير غير منـزاحة أم هي نماذج أسطـورية في عـالم قـريب من التجـربة البشريـة أم. . . ؟ فكأنما قـد غاب عنهـم أن نقاد الأسطـورة في الغرب لم يسووا بين الأدب والأسطورة حين حاولوا ربط هذا الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية، بل فرّقوا بينهما تفريقاً واضحاً يتمثل بمفهوم «الانزياح»، فالأدب ـ في مفهوم أولئـك الغربيين ـ أسطورة منزاحـة عن الأسطـورة الأولية، ووظيفـة النقد معرفة هذا الانزياح.

ولم تظفر بعض قضايـا هذا النقد المعقّدة باهتمام البـاحثين العرب، فأصمّوا آذانهم دونها، واستغشوا ثيابهم، فلم نجد أحـداً منهم يتحدث من قريب أو بعيد عن «أنماط التحول» أو عن بعضهـا في هذا الشعر، فلم يتحدثـوا عن نمط «المخادع» أو عن نمط «الطفل» أو عن غيرهما من الأنماط، فهل كان هـذا الشعر خالياً من هـذه الأنماط وفقاً للتفسير الأسطـوري؟ وصـاح بهؤلاء الباحثين صـائح عجـول، فـانـدفعوا يتـدافعـون بالمناكب والأيدي في درب شائك عسير لا يعرفون ريثاً ولا أناة، ولم يتوقف واحد منهم ـ مـا عدا د. إبراهيم عبدالـرحمن في مواطن يسيرة ـ ليلقي النظر على هـذه القصيدة أو تلك بوصفها بنية مغلقة تتضافر أجـزاؤها وتتضامّ لتعبّر عن «مقولة» واحدة بعبارة د. إبراهيم نفسه. بل مضوا يتحدثون مسرعين عن جزء من هذه القصيدة أو تلك مغفلين بقية أجزاء القصيدة إغفالاً تامّاً فكأنها فُضلة لا تستحق النظر! وهكذا تمزّقت القصائد بين أيـديهم شرّ ممزق، وغـدا الشعـر الجاهلي في هذا الموكـب الأسطوري المهيب رذايـا تستودع في الطـريق إلاّ نتفاً يسيرة منه مجمـوعة على عجل من هنا وهنـاك تعلّقها الآلهة المنبعثة من مراقدها على أعراف خيولها المطهمـة دلالة عليها ليس غير. . . وما أكثر ما فُهمت هذه «النتف أو البقايا» فهماً ملتـوياً غريباً تنقصه الدقـة ويعوزه الصواب! لقد ذبحوا الشعر مـن الوريد إلى الوريد، وطـاروا إلى أساطيرهم يستظلون ظـلالها الوارفة، ويحلمون بتاريخ غابر حاضر قادم من ريشٍ وذهبٍ وحرير!

قـــد يُـــدرِكُ المتأنّي بعـضَ حـــاجتِـــهِ
وقـــد يكـــونُ مـع المستعجلِ الـــزّلَلُ

الهوامش

(١) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. دار المناهل ـ بيروت ١٩٨٧م

(٢) لمزيد من المعلومات حول نظرية «فراي» انظر الفصل الخاص بـ «نظريات الأساطير» من الكتاب المذكور. ترجمة: حنا عبود.

(٣) لمزيد من المعلومات حول آراء «يونخ» وعلاقتها بالأدب، وحول الأنثربولوجيا الثقافية، انظر «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي».

(٤) شكري عياد: موقف من البنيوية ص: ١٩٦، مجلة فصول. العدد الأول.

(٥) إمرسيا إلياد: الدنيوي والمقدس ص: ٩.

(٦) المرجع السابق: ص: ١٢.

(٧) المرجع السابق: ص: ١٤٣.

(٨) المرجع السابق: ص: ١٨٩ وما بعدها.

(٩) المرجع السابق: ص: ١٩٠.

(١٠) المرجع السابق: ص: ١٢٦ وما بعدها.

(١١) المرجع السابق: ص: ١٩١ وما بعدها.

(١٢) الأسطورة: ك. ك. رائفين. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص: ٩.

(١٣) المرجع السابق: ص: ١٠ و ١١ و ٥٩ ومواطن أخرى.

(١٤) المرجع السابق: الفصل الأول «الأساطير والنظريات الهومرية».

(١٥) المرجع السابق: ص: ٩٣.

(١٦) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص: ١٢١.

(١٧) مرجليوث: أصول الشعر العربي.

(١٨) الصورة الفنية ص ١٢٣ وما بعدها.

(١٩) المصدر السابق: ص: ١٢٧.

(٢٠) المصدر السابق: ص: ١٤٠.

(٢١) المصدر السابق: ص: ١٤٣.

(٢٢) شرح أشعار الهذليين: شعر أبي كبير الهذلي ق: ص: ١١١. الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٣٨٥ ـ ١٩٦٥م.

(٢٣) الصورة الفنية: ص: ١٥٧.

(٢٤) المرجع السابق: ص: ١٥٧.

(٢٥) نصرت عبدالرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان/ الأردن ١٩٨٥م.

(٢٦) المرجع السابق: ص: ١٤٨.

(٢٧) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٧٩.

(٢٨) المرجع السابق: ص: ١٨٦.
(٢٩) شرح أشعار الهذليين: ق ص: ٦٣.
(٣٠) المصدر السابق: ق ص: ٣٤.
(٣١) المصدر السابق: ق ص: ٣٤، ص٤٤، ص٨٢، ص٨٦، ص٩١، ص١٤٦.
(٣٢) المصدر السابق: ق ص: ٥٠.
(٣٣) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: ١٨٧.
(٣٤) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت ط٢. ١٩٨١م.
(٣٥) المرجع السابق: ص: ٨٧.
(٣٦) المرجع السابق: ص: ٩٩.
(٣٧) المرجع السابق: ص: ١٠٣.
(٣٨) المرجع السابق: ص: ١٢٤.
(٣٩) المرجع السابق: ص: ١٢٥.
(٤٠) المرجع السابق: ص: ١٣٠.
(٤١) المرجع السابق: ص: ١٣١.
(٤٢) انظر وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية: قصة الثور الوحشي.
(٤٣) المرجع السابق: الموضع نفسه.
(٤٤) الصورة في الشعر العربي: ص: ١٢٨.
(٤٥) المرجع السابق: ص: ١٣١.
(٤٦) المرجع السابق: ص: ١٣٤.
(٤٧) المرجع السابق: ص: ١٣٤ وما بعدها.
(٤٨) المرجع السابق: ص: ١٣٥.
(٤٩) المرجع السابق: ص: ١٣٦.
(٥٠) المرجع السابق: ص: ١٣٧ «الهامش».
(٥١) سورة النحل. آية: ٥٨ و ٥٩.
(٥٢) سورة الإسراء. آية: ٣١.
(٥٣) الصورة في الشعر العربي: ص: ١٣٨.
(٥٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٥٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٥٦) المرجع السابق: ص: ١٤
(٥٧) المرجع السابق: ص: ١٤١ وما بعدها.
(٥٨) المرجع السابق: ص: ١٤٤.
(٥٩) المرجع السابق: ص: ١٤٤ وما بعدها
(٦٠) المرجع السابق: ص: ١٤٥.
(٦١) المرجع السابق: ص: ١٤٤.
(٦٢) المرجع السابق: ص: ١٤٩.
(٦٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٦٤) الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية ط٢. ص: ٢٥٨.
(٦٥) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. مجلة فصول.
(٦٦) الشعر الجاهلي: ص: ١٢.
(٦٧) المرجع السابق: ص: ٧١.
(٦٨) المرجع السابق: ص: ٢٧٥.
(٦٩) المرجع السابق: ص: ٢٦٨.
(٧٠) المرجع السابق: ص: ٢٧٨.
(٧١) المرجع السابق: ص: ٣١٦.
(٧٢) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.
(٧٣) الشعر الجاهلي. ص: ٣٢١، وانظر ص ٣١٩.
(٧٤) مجلة فصول المجلد الثالث ص ١٣٣ وما بعدها، وانظر الشعر الجاهلي ص: ٣٣٠ وما بعدها.
(٧٥) المرجع السابق: ص ١٣٢.
(٧٦) الشعر الجاهلي: ص ٣٢٢.
(٧٧) المرجع السابق: ص ٣١٦.
(٧٨) فصول، المجلد الثالث.
(٧٩) المرجع السابق: ص: ١٣١.
(٨٠) الشعر الجاهلي: ص: ٣٣٥ وما بعدها.
(٨١) فصول، المجلد الثالث.
(٨٢) انظر القصيدة في المفضليات، وديوان الشاعر: صنعه د. ناصر الدين الأسد، معهد المخطوطات بالقاهرة، ومختارات من الشعر الجاهلي: أحمد راتب النفاخ طبعة دار الفكر بدمشق.
(٨٣) فصول، المجلد الثالث.
(٨٤) المرجع السابق: ص: ١٣٧.
(٨٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(٨٦) ديوان الأعشى. شرح وتعليق د. محمد محمد حسين. نشر مكتبة الآداب بالجماميز. القصيدة رقم «٣٩».
(٨٧) فصول، المجلد الثالث ص ١٣٩.
(٨٨) ديوان الأعشى. ص: ٢٥٠.
(٨٩) فصول، المجلد الثالث ص ١٣٩.
(٩٠) الصورة في الشعر العربي. ص: ٦٨.
(٩١) المرجع السابق. ص: ٦٥.
(٩٢) المرجع السابق: ص: ٦٦.
(٩٣) مواقف في الأدب والنقد ص: ١٠٦، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠م.
(٩٤) المرجع السابق. ص: ١٠٧.
(٩٥) المرأة في شعر الأعشى، دار الصدر لخدمات الطباعة ١٩٨٧م.
(٩٦) مواقف في الأدب والنقد. ص: ١٠٧.

(٩٧) المرجع السابق: ص: ١١١.
(٩٨) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم. ص ١١٥. فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١م.
(٩٩) المرجع السابق: ص: ١١٨.
(١٠٠) المرجع السابق: ص: ١١٨ وما بعدها.
(١٠١) المرجع السابق: ص: ١٢٣.
(١٠٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١٠٣) المرجع السابق: ص: ١٢٤.
(١٠٤) المرجع السابق: ص: ١١٩ وما بعدها.
(١٠٥) المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد السادس ـ المجلد الثاني ـ الكويت ١٩٨٢م.
(١٠٦) المرجع السابق: ص: ١٠٨.
(١٠٧) المرجع السابق: ص: ٨٠.
(١٠٨) نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. الباب الأول (ص: ٧ـ٤٣) دار الفكر. مكتبة الخانجي.
(١٠٩) المرجع السابق: ص: ٨٥.
(١١٠) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١١١) أرنست فيشر: الاشتراكية والفن: ص: ٢٣.
(١١٢) المرجع السابق ص: ٢٨.
(١١٣) المرجع السابق: ص: ٥٥.
(١١٤) مدخل إلى دراسة المعنى: ص: ١٠١.
(١١٥) المرجع السابق: ص: ١٠٣.
(١١٦) المرجع السابق: ص: ٩١ ـ ٩٣.
(١١٧) المرجع السابق: ص: ١٠٠.
(١١٨) المرجع السابق: ص: ٩٩.
(١١٩) انظر على سبيل المثال لا الحصر: البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. مصطفى عبداللطيف الجاووك: المرأة في القرن الأول للهجرة. رسالة دكتوراه مخطوطة مقدمة إلى جامعة الإسكندرية. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية (الباب الثاني خاصة).
(١٢٠) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة. ص: ٨٦.
(١٢١) تاريخ الشعر العربي: ص: ٤٥.
(١٢٢) رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، فصل «أصول وتقاليد».
(١٢٣) المرجع السابق: ص: ٨٠.
(١٢٤) العنكبوت، الآية: ٦١.
(١٢٥) العنكبوت، الآية ٦٣.
(١٢٦) الزمر، الآية ٣٨.
(١٢٧) مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي: ص: ٦٠ وما بعدها.
(١٢٨) مدخل إلى دراسة المعنى: ص: ٨٧.
(١٢٩) المرجع السابق: ص: ٩٥.

(١٣٠) المرجع السابق، الصفحةنفسها.
(١٣١) الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري». دار المعارف، ١٩٨٦م ط١.
(١٣٢) المرجع السابق: ص: ٨٦.
(١٣٣) عبدالملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب. ص: ٢٦، الدار التونسية للنشر ١٩٨٩م.
(١٣٤) المرجع السابق: ص: ٢٧ وما بعدها.
(١٣٥) محمد عصفور: روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي. بحث مقدم لدورة الشابي الرابعة في فاس ١٠ ـ ١٢/ ١٩٩٤م.
(١٣٦) نقلاً عن المرجع السابق.
(١٣٧) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧.
(١٣٨) انظر: علي سامي النشار: نشأة الدين.
(١٣٩) الشعر الجاهلي: ص: ٨٧ و ١٠٤ و ١٠٥.
(١٤٠) المرجع السابق: ص: ١٠٤.
(١٤١) المرجع السابق: ص: ١٠٤.
(١٤٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي: ص: ٤١٥. الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف.
(١٤٣) الأنبياء: آية: ٥.
(١٤٤) الصافات: آية: ٣٦.
(١٤٥) الطور: آية: ٣٠.
(١٤٦) الحاقة: آيات: ٣٨ ـ ٤٢.
(١٤٧) الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن. مادة «شعر» تحقيق: صفوان داوودي. ط١، ١٩٩٢م، دار القلم. دمشق.
(١٤٨) الشعر الجاهلي: ص: ١٠٥.
(١٤٩) المرجع السابق: ص: ١١٠.
(١٥٠) المرجع السابق: ١٢٥.
(١٥١) المرجع السابق: ص: ١٢٧.
(١٥٢) ديوان مجنون ليلى. جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فرّاج. مكتبة مصر. بلا تاريخ.
(١٥٣) الشعر الجاهلي: ص: ١٤٢.
(١٥٤) المرجع السابق: ص: ١٦٢.
(١٥٥) المرجع السابق: ص: ١٦٤.
(١٥٦) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(١٥٧) المرجع السابق: ص: ١٦٦.
(١٥٨) المرجع السابق: ص: ١٦٧.
(١٥٩) المرجع السابق: ص: ١٦٨.
(١٦٠) المرجع السابق: ص: ١٦٩.
(١٦١) المرجع اسابق: ص: ١٧٠.
(١٦٢) المرجع السابق: ص: ١٧١ وما بعدها.،
(١٦٣) المرجع السابق: ص: ١٨٠.
(١٦٤) شكري الماضي: «من إشكاليات النقد العربي المعاصر»، بحث مخطوط وقفت عليه منذ سنوات، وأظنه نشر في مجلة الاجتهاد البيروتية.
(١٦٥) ثقافة الأسئلة ص: ٢٠٣، كتاب النادي الأدبي الثقافي ١٤١٢ ـ ١٩٩٢م.

الباب الثاني

محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم

المدخل: أغراض أم رموز؟

الفصل الأول: رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

الفصل الثاني: رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

المدخل

أغراض أم رموز؟

ما أكثر المتحمسين لأدبنا القديم! وأكثر منهم الهاجعون في ظلاله، وقد رزق هؤلاء وأولئك قدرا وفيرا من اليقين الهادئ المطمئن، وأقدارا من الغبطة الكاذبة والفتنة بوساوس النفس. ولم تفلح موجة الحداثة ـ على اختلاف منابعها وشواطئها، وهو اختلاف ليس باليسير ولا الهين لمن ينعم النظر ـ في بناء ذائقة شعرية جديدة تفوق الذائقة الشعرية القديمة أو ترثها. وأمست حالنا في النقد والأدب ـ كحالنا في وجوه حياتنا الأخرى ـ مزيجا متداخل العناصر، ومتفاوت السمات، تتقارب ملامحه حتى تتآخى أو تتجانس حينا، وتختلف حتى تتقاطع وتتدابر أغلب الأحيان. وتلف المرء حيرة مُرّة غامضة وهو يتأمل صورة الحياة العربية الراهنة، فإذا هي قطعة من «الموزاييك» عبثت بها يد الدهر العابثة الماكرة فنسخت ما فيها من تجانس وانسجام، وأحالتها أشتاتا متداخلة لا تعبر عن الوحدة بقدر ما تعبر عن الخلخلة واهتزاز منظومة القيم. وليست المشكلة في الخلخلة والاهتزاز ـ فهاتان سمتان جوهريتان من سمات المجتمعات في مراحل التحول والانتقال ـ ولكنها في عمق الخلخلة وشدة الاهتزاز واستمرارهما مما ينذر بالتحلل والتفتت أكثر مما يرشح للتماسك والوحدة. ولست أريد أن أستكثر لهذا الحديث المقاصد، بل أريد أن أصرفه عما لا ينبغي له إلى أمر النقد والأدب، فليست حياتنا الأدبية الراهنة سوى تعبير رمزي عن وجوه حياتنا الأخرى. وليس يصح ـ وفاء بحق المنهج ـ أن نتحدث عن الأدب والنقد كما لو كانا نسقين مغلقين أو منعزلين عن الظواهر والأبنية الاجتماعية الأخرى. ووفاء بهذا الحق ـ قبل غيره ـ كانت تلك الإشارة السابقة.

***

لقد استطاعت تيارات الحداثة أن تشعل بين جوانحنا قلق السؤال ـ وهذا نصر كبير لها، ومكسب عظيم لنا دون ريب ـ فسرت في النفوس رغبة جديدة مغامرة لا تكتفي بإعادة اكتشاف العالم بل تصبو إلى صياغته من جديد. وكانت الحداثة في النقد والأدب ـ بغض النظر عن تقويمها الشامل الآن ـ وجها بارزا مضيئا من وجوه الحداثة العربية. ولكن هذه الحداثة الأدبية وقعت، إلا أقلها ـ وهي تنظر إلى شعرنا القديم ـ أسيرة مفارقة غريبة شكل لحمتها وسداها طرفان متباعدان هما التراث النقدي العربي والنقد العالمي المعاصر، فظهرت جهود نقدية ممتازة حاولت قراءة تراثنا الشعري القديم وهي تئن تحت وطأة المفارقة المذكورة. لقد كانت هذه الجهود مفتونة بدهشة الكشف عن جوانب ثرية جدا في القصيدة الجاهلية. وأسعفها في ذلك أيما إسعاف خبرتها النقدية الجديدة بما فيها من أدوات نقدية ومعرفية لا عهد للدرس العربي بها من قبل. وكانت هذه الجهود مأخوذة بحركة الشعر الجديد تغار عليها، وتنافح دونها، وتحس أنها الوجه النقدي لها قبل سواها، أو قل إنهما تنتميان إلى مشروع واحد هو مشروع «الحداثة» وتتبادلان حق الاعتراف بمشروعية الوجود، ولم يكن من هموم حركة النقد الجديد تأكيد حق الاعتراف بالقصيدة القديمة أو بمشروعية وجودها، فذلك حق مكتسب تاريخيا، ومتفق عليه عبر أجيال كثيرة متلاحقة. بل بدت القصيدة القديمة ـ بما تملكه من جلال الماضي وسحره الغامض وسطوته الجبارة على الشخصية العربية وتغلغله في بناء هذه الشخصية ـ منافسا عنيدا للقصيدة الجديدة. وبدا زمنا غير قصير للنقاد الجدد ـ وكثير منهم شعراء جدد ـ أن هذه المنافسة العاتية لا تحسم إلا بسجال مرير يدور على جبهتين: جبهة القصيدة القديمة وفيها تتكشف عيوب هذه القصيدة وعوراتها، وجبهة القصيدة الجديدة وفيها تبرز إيجابيات هذه القصيدة ومحاسنها، وهي ـ في كثير منها على نحو ماهو معروف وشائع ـ تكاد تكون نقائض تلك العيوب والعورات. وقد أسعف النقاد الجدد في هذه المعركة أيما إسعاف النقد العربي القديم والنقد العالمي المعاصر على حد سواء. أما إلى أي مدى استطاعت القصيدة الجديدة ـ ولما يمض على عمرها إلا أقل من نصف قرن ـ أن تحافظ على حيويتها وتجددها المستمر، وأن تكون بنجوة من عيوب أختها القديمة فذلك أمر آخر ليس هذا موطن الحديث عنه.

***

لقد تورطت حركة النقد الجديد، وهي تعالج القصيدة العربية القديمة، باقتراض جملة من الأفكار والمفاهيم المستمدة من النقد العربي القديم بدل أن تستمد هذه الأفكار والمفاهيم من القصيدة نفسها، يدفعها إلى ذلك أمران:

أولهما: الرغبة ـ الصريحة أو المضمرة ـ في تأكيد عيوب هذه القصيدة.

ثانيهما: وعورة القصيدة القديمة وكثرة عثار الطريق إليها. وهي وعورة لا تأتي من جهة واحدة، بل تأتي من جهات شتى، فلغة هذه القصيدة ــ وهذه أقل الصعوبات وعورة واعتياصا ـ جافية كزة غريبة يفصل بينها وبين الحساسية اللغوية الجديدة أزيد من خمسة عشر قرنا من تطور الحس اللغوي. ومذاهب شعرائنا القدامى في التصور والتعبير ــ على كثرة ما قيل وشاع من انكشاف معاني الشعر القديم وقربها ــ مذاهب غير واضحة ولا مكشوفة، بل هي إلى الغموض أقرب وبه أمس رحما. وتقاليد هذه القصيدة ــ على كثرة ما قال فيها الناس وحبّروا ــ هي الغموض عينه صرفا. وعلاقة هذه القصيدة بما درج النقاد على تسميته «مناسبة القصيدة» ليست قريبة المطلب أو سهلة المنال. ومفهوم «أغراض الشعر» مفهوم بائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصواب وأشدها إيغالا في المغالطة، وأقواها تعبيرا عن النظرة الجزئية الضيقة وقصر النظر. وقل مثل ذلك أو قريبا منه في أمر المطالع والخواتم وطرق التخلص من غرض إلى غرض ــ على حد تعبيرهم أو تسميتهم ـ. بعبارة واحدة: إن القصيدة الجاهلية ـ خلافا لكثير مما تراكم في الكتب الدائرة بين أيدي الناس ـ قصيدة مراوغة دقت فيها آثار الصنعة حتى خفيت، فخدعت كثيرا من القراء والباحثين، لا فرق في ذلك يذكر بين متعصب لها ومتعصب عليها. أو قل: إنها مدينة الأسرار التي لا تبوح بأسرارها إلا بعد مدارسة طويلة وشقاء بالغ. ولقد أخذت حركة النقد الجديد ـ إلا قليلا منها ـ هذه المفاهيم النقدية الضيقة القاصرة، واطمأنت إليها دون فحص أو مراجعة، فآلت إلى ما آل إليه أولئك المتحمسون والهاجعون في ظلال تلك القصيدة من ضيق النظرة ومحدودية الرؤية وهشيم الحصاد. وقد تكون رغبة جامحة أن يحاول المرء الحديث عن هذه القضايا النقدية جميعا ابتداء من القصيدة القديمة نفسها لا من النقد الذي أقيم بناء عليها. ولذا فإنني سأقصر القول على مفهوم «الغرض الشعري» سالكا سبيل

الانتقـاء، لا سبيل الحصر والاستقصاء، لعلي بـذلك أفلح في تصحيح هذا المفهـوم النقدي أو في تعديله وتنقيحه.

لا يخلو كتاب من كتب نقـدنا القديم ـ فيما أعرف ـ من التعرض الصريح لمفهوم «الغـرض الشعـري» أو من الإشـارة أو الإيماءة إليـه. ويتفـق أولئك النقـاد على أن القصيدة العربية المركبـة ـ بتعبير حازم القرطاجني ـ مكونـة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة كالأطلال والغزل ووصف الصحراء ومشهد الصيد والفخر والهجاء والمدح والحكمة وسواها. . ويتحدثون عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بـالحديث عن الأغراض التي تتلـوه، أو تسبقه في القصيدة الـواحدة. بل هم يعقـدون الصلة بين القصـائد ـ مهما تبـاينت طبيعة وتصـورا ووظيفة وقائـلا وزمنـا ومكانا ـ حين يتحـدثون عن الغرض الواحد. وتتجلى هذه الصلـة ـ مضمرة كانت أو صريحة ـ بهذه الأحكـام النقديـة الجزئية التي تتناثـر على امتداد درب النقـد القديم. فهـذا أمـدح بيت، وذلـك أغـزل بيت، وذلـك أهجى بيت، والـرابع أحكم بيت وهكذا. . . وهـذا أوصفهم للمطر، وذاك أوصفهم للنـاقة وذلك أوصفهم للخيل، والرابع أوصفهم للخمر والحمر الوحشية وهكذا. . . وهذا أسبقهم إلى تقييد الأوابد، وذاك أكثـرهم تفننا في الاعتـذار، وذلك أوصفهم لربّـات الحجال، والـرابع مداحـة نواحة وهكذا. . . والحديث قياس. وليس في هذه الأحكام الجزئية ما يضير، بل هي مطلوبة ونافعة، وقد أدت خدمة جليلـة لدراسة الشعر العربي ودارسيه. ولكن الذي يضير ولا ينفع هو أن نتوهم أن هذه الموازنة السطحية العجول هي نقد الشعر وتحليله وتأويلـه. إن أولئك النقاد لم يشعـروا ـ وهم يفـرقون مـا اجتمع، ويجمعون مـاتفرق ـ بأنهم قد عبثوا بـوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، ولم يحسوا أنهم قـد أحلوا مفهوم «الغرض الشعري» محل «مفهوم القصيدة» واستبـدلوه بها، وربما لم يدركوا أنهم أسسوا نظرة نقـدية إلى الشعـر العربي يعـروها الضعف والفسـاد لأنها مناقضـة لطبيعـة هذا الشعـر ـ ولاسيما الجاهلي منـه ـ فلم ينظر شعـراؤنـا القدمـاء إلى هـذا الشعر بصفتـه «أغراضا أو فنونا» كما فعل نقاده، بل نظروا إليه بصفته «قصائد»، وليس يخفى مابين هاتين النظرتين من فروق شاسعة وعميقة. ولو كان الشعر الجاهلي، كما خيل لأولئك النقاد ـ أي لو كانت القصيـدة أغراضا متباينـة لا ينظمها ناظم نـابع من القصيدة

نفسها والموقف الشعري نفسه ـ لكان جانب ضخم من هذا الشعر عبثا لا يستحق العناء بله التقدير الرفيع الذي نخصه به دونما حرج، ولكان الشعراء الجاهليون يعبثون بنا عبثا ماكرا لا نرتضيه. وإلا فما معنى أن يمدح شاعر ـ كما نكرر دائما دون حرج ـ فيبدأ قصيدته بحديث الأطلال والظعن ـ كما فعل زهير مثلا في قصيدته المعلقة ـ لا رغبة في تصوير تجربة إنسانية عاشها بل رغبة في التفنن الشعري، وقضاء لواجب التقليد أو العرف الفني ـ كما نزعم؟ فهل كان زهير يريد إثبات قدرته الشعرية ثم لا شيء وراء ذلك؟ هل كان يريد الشعر للشعر أو الفن للفن ثم لا شيء وراء ذلك؟ ولو كان كذلك حقا هل كان يستحق منا كل هذا الثناء والإعجاب اللذين نستكثر منهما دون حذر أو احتراس حين نتحدث عنه؟ إن علينا أن نتذكر ـ ونحن نثير هذه الأسئلة أو المشكلات ـ أن الشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية، وهل الذات ـ مهما أسرفنا في تصور فرديتها ـ إلا ذات اجتماعية؟

ولعل من الإنصاف أن نذكر أن طرفا من القلق الذي نستشعره اليوم قد خامر نفوس بعض نقادنا القدماء، فحاولوا أن يلتمسوا تفسيرا لهذه التركيبة الغريبة من الأغراض الشعرية التي تكون بنية القصيدة العربية القديمة. وكان ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أول من سجل هذا الأمر فيما نقله عن بعض أهل العلم ـ كما يقول ـ وتابعه فيما ارتضاه وسجله آخرون كابن رشيق في «العمدة» وغيره. وعلى الرغم من أن ابن «قتيبة» كان يتحدث عن «قصيدة المدح» تحديدا، فقد فهم كلامه ـ في كثير من الأحيان ـ فهما غامضا فضفاضاً فاتسع ليشمل ـ لدى كثير من الدارسين ـ بنية القصيدة العربية القديمة عامة لا بنية قصيدة المدح وحدها. ولكن التفسير الذي نقله ابن قتيبة عن بعض أهل العلم وارتضاه لا ينقع الغلة ولا يشفي من القلق، فقد حاول هذا العالم الكبير تفسير بنية القصيدة بأمور مستمدة من خارج القصيدة، بعضها اجتماعي وبعضها نفسي، فبدا الشاعر القديم شخصية غريبة لا تخلو من ملامح «كاريكاتورية» تذكرنا بشخصية البهلوان أو «الحوّاء» أو «المشعوذ المحتال»، وبدت القصيدة القديمة سلسلة من الشراك الخادعة يفضي بعضها إلى بعضها الآخر حتى تستقر ـ ويستقر صاحبها معها ـ بين يدي الممدوح!

«قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل»[1].

ولست أعتقد أن هذا التفسير الذي سجله ابن قتيبة يقنع أحدا، أو يقع في النفوس موقع الاطمئنان، فهو ــ إضافة إلى ما قدمت من ملاحظات عليه ـ يجعل وظيفة الشعر محصورة في التكسب، ويجعل قصيدة المدح بنية معزولة مغلقة لا تكاد تتصل بالظواهر الاجتماعية الأخرى إلا بأوهى الأسباب ــ وليست قصيدة المدح الجاهلية كذلك ـ، ويجعل الشاعر ذاتا منكفئة على نفسها تصمُّ أذنيها، وتغمض عينيها، وتوصد أبواب القلب والروح، وتنكمش منغلقة في شرنقتها، فتنقطع عن حركة المجتمع وقضاياه ومخاوفه وأحلامه وشروطه التاريخية ــ وليس الشاعر الجاهلي كذلك ــ. ويبدو من العبث حقا أن يتحدث المرء عن الشعر مالم يكن مزودا بمفهومات شمولية عن الحياة والإنسان وقضاياه الكبرى وموقع الفن من هذه الحياة ووظيفته فيها.

***

وعزّزت كتب الحماسة هذه النظرة الجائرة إلى الشعر. وحدث ذلك في زمن مبكر من تاريخ الحركة الشعرية العربية حين صنف أبوتمام حماسته المشهورة، ووزعها على الأغراض أو الفنون. ثم سار الآخرون في سبيله لا يكادون يحيدون عنها.

وحين جاء العصر الحديث ورث دارسو هذا الشعر هذه النظرة الجزئية الضيقة، ونزلت من أنفسهم منزلة الحقائق، ففاضت المكتبات بسيل من هذه الكتب التي عرضت لأغراض هذا الشعر ـ لدى كل شاعر على حدة، أو لدى شعراء عصر بكامله، أو لدى الشعراء في عصور متتابعة ـ بالدرس والتحليل حتى ليعد النص على بعض هذه الدراسات تزيدا لا وجه له، ففي الكتب الدائرة بين أيدي طلاب الجامعة وحدها مايكفي حجة ودليلا. وهكذا تمزقت القصيدة شذرات أشتاتا، وتمزقت بذلك وحدتها التي أصّلها الشعراء، وعبث بها النقاد فأفسدوها. لقد كان هذا النهج في الدرس الأدبي هينا قريب المنال تغري سهولته بالاستزادة، ووجده كثير من الشداة والناشئة سبيلا ذلولا موطأة الأكناف، فجروا فيها طلقا. وتوجس عدد من كبار دارسي الشعر مما رأوا، وأحسوا إحساسا قويا ـ وإن يكن غامضا بعض الغموض ـ أن دراسة الشعر على هذا النحو ما هي إلا غثاء أحوى، فنفروا يؤسسون نظرة جديدة إلى الشعر تشكك في جدوى النظرة السائدة، وتكشف عورها وزيغها، وتدرس هذا الشعر بوصفه قصائد لا أغراضا شعرية. ويعد كتابا د. مصطفى ناصف «دراسة الأدب العربي القديم، قراءة ثانية لشعرنا القديم»، وكتاب د. لطفي عبدالبديع «الشعر واللغة»، وكتاب د. كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة» جهودا متميزة في هذا المضمار. والتفت د. يوسف خليف في كتابه «ذو الرُّمة: شاعر الحب والصحراء» التفاتة طيبة إلى مفهوم القصيدة في ديوان هذا الشاعر، كما التفت في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» إلى هذا المفهوم أيضا، ولكنه وقف بهذه الالتفاتة في منتصف الطريق حين رأى أن القصيدة العربية القديمة مقسومة مناصفة بين الشاعر والمجتمع، وليس يخفى مافي هذه الالتفاتة من أصالة وبصر بشعرنا القديم، ولكنها تحتاج إلى تنمية وتطوير وتحديد. ورأى الدكتور جمال بن الشيخ ـ في محاضرة سمعتها منه ـ رأيا يقترب من رأي د. خليف فقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء سمّاها: الكتابة الذاتية والكتابة الكونية والكتابة الاجتماعية. وهذا رأي أصيل كسابقه، ولكنه ـ كسابقه أيضا ـ يحتاج إلى تنمية

وتطـوير وتحديـد. وحاول د. إبـراهيم عبدالـرحمن في كتابـه «بين القديم والجديـد»، ولاسيما في مقالتـه: «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» البحث عن وحـدة القصيدة العربية القـديمة، فأحسن أيما إحسان في إثـــارة القضيـة/ المشكلة، ولكنه سلك في معالجتها مسلكا آخر يستحق حوارا أعمق وأطول مما تسمح به هذه الصفحات، وهذا ما فعلتـه في الباب الأول. ولكن هذه الجهـود النقدية الطيبـة كلها لم تفلح في تصحيح النظر إلى شعرنا القـديم، وأوشك أن يطويها في لجّته موج الدراسة «الغـرضية» الزاحف بين جدران الجامعات وخارجها على حد سواء.

***

وليست فكرة «الغرض الشعري» -بعد هذا كله- فكرة واضحة أو دقيقة، بل هي فكرة فضفـاضة يلفها الغمـوض، إذا استثنينا بعض الأغراض البـارزة كثيرة الدوران في الشعر كالأطلال والغزل والمدح والفخر والهجاء والرثاء والحكمة... فهم يحشرون مثلا في هذه الأغـراض غرضا يسمونه «الوصف»، وهم في هـذا يتابعون ابن رشيق في العمـدة، ويعنـون به وصـف الطبيعة وحيـوانها وطيرهـا. ولست أدري كيف يكـون «الوصف» غـرضا شعريـا واضحا محددا كما تـوهموا؟ إن أدنى تأمل في هذا المصطلح يكشف لنـا عن طبيعتـه المغـايرة لطبـائع الأغـراض الأخـرى، فهـو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى المعاني، ولكنه ـ خلافا لها ـ ينتمي إلى عالم الفن أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي. إنه ـ لو دققنا النظر ـ مسلك فني يسلكه الشعراء في أغراضهم الشعرية كلها. وهل مـن شك في أن الشعراء يصطنعون الوصف في الغزل والأطـلال والهجاء والفخـر والـرثـاء وسواهـا من أغـراض الشعـر كما يصطنعونـه في الحديث عن الطبيعة وجمالها وفصـولها وحيوانها و... سواء بسـواء؟! وإلى أي غرض ينتسب نص قالـه صاحبه في أبنائه الصغـار الذين يخشى عليهم ختلة الدهـر وغدر الأيام وقلة المساعف والنصير، ويقوم على تربيتهم فيحسن القيام، ويحلم لهم بما يحلم الأب العطوف لأبنائه؟ وإلى أي غرض نرد نصا آخر يتحدث فيه صاحبه عن زهده في قومه، وانصرافـه إلى قوم آخرين من وحوش الصحراء كما في لاميـة العرب للشنفرى؟ ولـو أحب المرء أن يمضي في هـذه السبيل لـوجـد في الشعر الجاهلي وحـده طـائفـة ضخمة من النصوص الشعرية التي تستعصي على كل تصنيف غرضي معروف.

ولعل الإنصاف يقتضي أن نذكر أن القدماء أنفسهم لم يطمئنوا إلى هذه القسمة الغرضية للشعر ـ وإن تداولوها ـ فهي أغراض يتداخل بعضها في بعض، وتندّ عنها موضوعات كثيرة تستدعي استحداث أغراض أخرى أو اصطناع تقسيم غرضي جديد. وليس أدل على ما أقول من أن أبا تمام ـ ولعله أقدم من حاول تصنيف الشعر في أغراض أو موضوعات ـ جعل الشعر العربي في حماسته عشرة أغراض أو أبواب، فلم تستغرق هذه الأبواب كل الشعر، بل فاته باب أو غرض جاهلي عريق هو «العتاب والاعتذار». وحاول قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» تصنيف هذا الشعر، فجعله ستة أغراض، ثم حاول بعقله المنطقي رد الشعر كله إلى غرضين اثنين هما: «المدح» و«الهجاء»، فأفسد من حيث أراد أن يصلح. وفعل الحسن بن وهب في كتابه «نقد النثر»، وابن رشيق في «العمدة» ما فعله سواهما أو قريبا منه، فلم يظفرا بغير ما ظفر به الآخرون، وبدا الشعر العربي مستعصيا على فكرة «الأغراض الشعرية» شامسا صعب القياد. وليست المحاولات الأخرى التي بذلها الباحثون رغبة في تصنيف شعرنا القديم كالشعر السياسي والشعر القبلي والشعر الموضوعي الذاتي أو الوجداني بأفضل أو أدق من المحاولة السابقة، فهي جميعا متداخلة وقاصرة. وإن لم يكن الأمر كما أقول، فليقل لي أحد ـ أي أحد ـ أين هو الشعر الذي يبرأ من ذاتية الشعر؟ وهل نتناسى أو نتجاهل أن الغيرية في الشعر هي ذاتية مقنّعة؟ وأين تنتهي حدود القبيلة شعريا وتبدأ حدود السياسة شعريا؟ وأين؟ وأين؟ وأين؟ إن الشعر لا يحد بأمور خارجة عنه إلا من باب التعسف تيسيرا للدارسين ولاسيما الناشئة والشداة، ولكنه يحد بأمور نابعة منه بوصفه نظاما رمزيا ثانويا ينتمي إلى نظام متميز هو نظام الفن. وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقا ـ كان علينا أن نحترس، فلا نعبث بهذا الشعر ظنا منا أننا نؤدي له خدمة جليلة. فإذا دعت الحاجة، وألزمت الضرورة ـ وليس ثمة مفر من الضرورة والحاجة في دراساتنا ـ فليكن ذلك من أجل إضاءة القضية الأم لا من أجل طمسها ونسيانها. وليست تلك القضية إلا قضية «القصيدة» بصفتها وحدة متكاملة، كما وصلت إلينا من أصدق الروايات وأصحها مخرجا. ينبغي، إذن، أن تكون دراسة شعرنا الجاهلي بصفته نصوصا، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات،

لا بصفته أغـراضا . وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقـولة كل نص ـ بعبـارة د . إبراهيم عبدالرحمن ـــ أي عن الموقف الشعري في النص ، وكيفية حيازتـه للعالم جماليا . وعلى كل دراسة تحقق في اكتشـاف «المقولـة» أو «الموقف» وترى ذلك أمـرا عسير المنال أن تكف عن ادعـاء قراءة النص . وليس هـذا الإخفـاق في الاكتشاف نـابعا من عجـز القراءة بـالضرورة ، فربما كان بسبب هذا العجـز حينا ، وبأسباب أمـور أخرى كثيرة أحيانا ، فنحن لا نملك من أمور النصوص الجاهلية التي انتهت إلينا بطريقة الرواية ـ في الأعم الأغلب ـ ما نملكه من أمور نصـوصنا المعاصرة التي حفظها التدوين من كل عبث ، ونحن لا نعـرف من المعلومـات المتصلـة بالنص الجاهلي وبيئتـه وزمانـه وقائله ما نعـرفه من المعلومات المتصلة بنصوصنـا المعاصرة . وسيمضي وقت طويل ـ في ظني ـ قبل أن نستطيع الحديث عن العصر الجاهلي حديثا تاريخيا دقيقا ، فلا تزال صورة الحيـاة الجاهلية ـ ولاسيما الجاهليـة المبكرة ـ غامضـة أو كالغامضـة ، ولا تزال نشأة الشعـر العربي وصـدر شبـابـه الأول يلفهما الغموض ، ولا تـزال رواسب كثيرة مختلفة انحدرت إلى هـذا الشعر من الديانـات القديمة واللغات القـديمة تحتاج إلى مزيـد من البحث والتـدقيق والمراجعة ، ولا تـزال بنية القصيـدة الجاهلية بأغـراضها المختلفـة الغـريبـة التي تأتلف داخلهـا ، وبقيـودها الفنيـة الضخمـة مبعثـا للقلق والتسـاؤل ومعـاودة النظر . وإذن ليس مـن الإنصاف أو العلم أن نـرد الإخفـاق في الكشف عن مقولـة للقصيدة إلى علة واحدة هي علـة القراءة العاجزة أو النـاقصة . ولكن ذلك كله لا يعني أن يـد الدهر قـد عبثت بالشعر الجاهلي عبثـا أفسده فليس يصلح بعـده ، ولكنه يعنـي أن عددا من نصـوص هـذا الشعر قـد أصـابها ذلك أو مقاديـر كبيرة منه ، وأن كثيرا من هذه النصـوص قد وصلت إلينا سليمـة من عوادي الدهر أو كالسليمة ، وما علينا ـ إذا أردنا دراستها ـ إلا أن نصطنع الجد في أمرها .

ولعل هذا الجد الذي نشترطـه وندعو إليه في دراسة هذا الشعر يعنـي ـ في جملة ما يعنيه ـ أن يتـزود الدارس بخبرة الماضي وثقافة الحاضر معـا ، لأن أية دراسة تسقط من حسابها الخبرة الواسعة العميقـة بالشعر الجاهلي وظواهره وتياراتـه ومذاهبه في التصور والتعبير ، أو تسقط من حسابها المعـرفة الأدبية الضخمة المعـاصرة ، ستكون بالضرورة دراسة عرجـاء . وهو ـ أي هذا الجد ـــ يعني أن دراستنا لهذا الشعر ينبغي أن تصطنع

مفهوم القراءة المعاصر الذي لا يكتفي بالشرح والتفسير بل يتسع ويتعمق ليصل إلى التأويل. وهذا يعني أننا سنؤول كثيرا من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر. وليس هذا التأويل الذي ندعو إليه غريبا على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية، فلقد جنحت الدراسات القرآنية منذ عهدها المبكر لدى جميع الفرق الإسلامية ــ على تفاوت واضح بينها ـ إليه. ولعل أقدم إشارة إلى تأويل الأغراض الشعرية أو رمزيتها هي إشارة الجاحظ في كتابه «الحيوان» قال: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»[٢]. ولا ريب في أن هذه ملاحظة ذات أهمية بالغة وخطر كبير، فهي تفتح باب «الرمز» أو «التأويل» على مصراعيه، وتسمح لنا بأن نعيد قراءة هذا التقليد الشعري «قصص الحيوان الوحشي» في ضوء فكرة «الرمز الشعري» أو المعادل الموضوعي.

ويعد د. نجيب محمد البهبيتي رائد المحدثين في الالتفات إلى رمزية الأغراض الشعرية المختلفة، فهو يتحدث عن قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، فيقول: «ولا ريب في أن الشاعر يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي»[٣]. ويتحدث عن القصة الغرامية فيقول: «وكل ما أريد أن أنبه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي. أي إنها نوع من المجاز وليست حقيقة. والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القدم. ولا يزال كذلك إلى اليوم. وأقرب ما يحضرني من ذلك من واقع التاريخ المتفق على دلالته الرمزية: شعر التصوف، ونواح النائحات»[٤]. ويتحدث عن الافتتاحية الغزلية فيراها صورة رمزية، يقول: «وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشعر لقصيدته، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما

يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملي عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها»[٥].

وأحس د. عبدالقادر القط في كتابه «في الأدب الإسلامي والأموي» بذوقه المرهف، وخصب تصوره لمفهوم الشعر، أن الأغراض الوجدانية في الشعر صالحة لحمل دلالات اجتماعية أشمل وأعمق، ولكنه آثر، لأسباب لم يذكرها، أن ينصرف عن متابعة هذه الملاحظات الذكية النافذة في القصائد القديمة المركبة، وراح يتابعها في قصائد العشاق العذريين.

وكان الأستاذ أحمد راتب النفاخ ـ رحمه الله رحمة المؤمنين الصادقين ـ شغوفا برمزية الأغراض الشعرية أيما شغف، ولكنه ـ أقولها بأسى صادق ـ لم يكتب فيها. وما أكثر الأيام التي أطال فيها النظر في لامية زهير بن أبي سلمى في «حصن الفزاري» وما أكثر ما ردد: لا أشك في أن زهيرا كان ينظر إلى «حصن» نفسه وهو يصور هذا المهر الأرن. وهو بذلك يشير إلى مشهد الصيد في القصيدة. وما أكثر ما طوينا الأماسي في تتبع صدور القصائد ورحيل الإبل نحاول أن نستشف ما فيها من رموز!

ولم تؤرق كاتب هذه السطور قضية في الشعر الجاهلي منذ بدأ اتصاله به قبل ما يقرب من ربع قرن كما أرقته قضيتان هما: وحدة القصيدة الجاهلية، ورمزية أغراضها. وقد حاول ـ على قدر الطاقة ـ أن يقدم رؤيته الخاصة لهاتين المشكلتين في الباب الثاني من كتابه «الرحلة في القصيدة الجاهلية». ولم تزده الأيام والخبرة إلا إيمانا بما فعل، فأنا لم أزل أعتقد أن كثيرا من الموضوعات الشعرية الجاهلية لم تدفع إليها ظروف البيئة وحدها، ولا فرضها العرف الشعري وحده، بل هي ـ على وجه التحقيق ـ موضوعات شعرية استمدها الشعراء من البيئة أو من الموروث، وراحوا يوظفونها للتعبير عن مواقفهم من الحياة، فنفذوا منها إلى التعبير عن مشكلات كبرى في الحياة كانت تؤرقهم[٦].

***

وقد يكون من تمام النظر أن أختم هذا المدخل بقراءة نص جاهلي مشهور ذائع بين الناس هو قصيدة زهير بن أبي سلمى «المعلقة». ونص آخر من شعر البادية في صدر الإسلام.

ولقد أعرف أن دراسة نص من هذا الفيض الشعري الغزير لا تقوم شاهدا أو حجة لما قدمت من القول، ولذا فإنني سأعنى بدراسة النصوص وحدها في الفصلين القادمين.

يذكر مؤرخو الأدب أن زهيرا مدح بهذه القصيدة «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف» بطلي السلام في تلك الحرب التي نشبت بين القبيلتين المتراحمتين «عبس وذبيان» فكادت تفنيها. ولم تكد نار الحرب تنطفىء حتى ذرّ قرن الشر من جديد حين قتل أحد الخارجين على الصلح ــ وهو حصين بن ضمضم الذبياني ــ رجلا من عبس، فبلغ ذلك هرم بن سنان والحارث بن عوف فاشتد عليهما، وبلغ بني عبس فاشتد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمئة من الإبل معها ابنه، وقال للرسول: قل لهم: اللبن أحب إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الرسول حتى قال لهم ما قال. فقالوا: نأخذ الإبل، ونصالح قومنا، ويتم الصلح فذلك حين يقول زهير «أمن أم أوفى. . . القصيدة. ويفهم من هذا الكلام أن النفوس لم تصف من شوائبها كل الصفاء، فقد أوشكت الحرب أن تعود جذعة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن زهيرا قال قصيدته وقت السلم وفي بعض النفوس بقية من الماضي القريب، أو لنقل إن فكرة السلم لم تكن قد توطدت واستقرت، فلا تزال أشباح الحرب تناوشها ولو من طرف خفي. فكيف نعيد اكتشاف هذه القصيدة؟ وكيف نفهم مقولتها بعيدا عن مفهوم المديح المغالط؟ ولو كانت مقولة القصيدة مرتبطة بفكرة المديح لكان من العسير علينا أن نقيم بين هذا المديح وبقية موضوعات القصيدة من أطلال وظعن وتصوير للحرب وحكمة آصرة أو سببا، فكيف تغذّي هذه الموضوعات المختلفة فكرة المدح؟

إنني أعتقد أن القصيدة تتحدث عن فكرة «السلم» البهية المتألقة وعن فكرة «الحرب» التي تناوشها بين الحين والآخر، أو قل عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس الناس ونفس زهير على حد سواء ـ وهذه هي مقولة القصيدة ـ. وليس

من العسير أن نرد موضوعات القصيدة المختلفة إلى هذه المقولة، فهي التي تغذيها، وتنشر أطيافها في أرجائها جميعا. فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الإنكاري المثقل بالتوجع «**أمن أم أوفى دمنة لم تكلم**» هما: صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة/ السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء/ الحرب. ولا يلبث صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتجدد «**ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم**» رمزا لإرادة الحياة وأحلام الجماعة، أو هو «تعويذة» ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامتة الموحشة. ولا يعتّم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصير حياة تروح وتغدو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فنرى الظباء وبقر الوحش أفواجا أفواجا، ونلفي أطلاءها ـ والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة ـ تنهض من كل جانب:

بها العينُ والآرامُ يمشين خِلفة

وأطلاؤها ينهضنَ من كل مجثمِ*

ويجب ألا نغفل عن هذه الحياة التي يصورها الشاعر، أو يحلم بها ـ فليس الشعر تصويرا للعالم الخارجي، ولكنه تعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر ـ إنها حياة خصبة خيّرة يظللها الود العميق، والشعور بالأمن والطمأنينة. أو قل هي حياة هذه الأمومة الحانية الولود بكل ما فيها من الخير والتواد والتعاطف. هل تظنني مسرفا إذا قلت: إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلتين «عبس وذبيان» بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عامرة بالحب والسلام. أو هي صادرة عن هذه الأحلام. ويتداخل الصوتان من جديد -صوت الشاعر وصوت الديار، صوت الحياة وصوت الفناء- في جدل مثمر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتماء والتوحد:

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حِجّة

فلأيا عرفتُ الدارَ بعدَ تَوَهُّمِ

---

* العِين: البقر، واحدها أعين وعيناء. الآرام: الظباء. خِلفة: إذا مضى فوج جاء آخر. أطلاؤها: صغارها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه.

ويمضي الشاعر فيقول لنا: أجل لقد عرفت تلك الديار، إنها ديار الأحباب، ويمتلىء حبا لهذه الديار وخوفا عليها، فيندّ عن شفتيه دعاء نابع من القلب محمل بالحب والخير والسلام. وتجسد اللغة هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به الجوانح تجسيدا رائعا، فيعزف الشاعر عن الجمل الاسمية عزوفا مطلقا، وتتدفق الجمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة مجسدة هذا الجيشان العاطفي بتنوعها الثّر الجميل بين ماض وأمر وخبر وإنشاء، وإنشاء موزع بين دعاء بالنعيم وآخر بالسلامة يحضنان بينهما نداء يحتل صاحبه القلب!

فلما عرفتُ الدار قلتُ لربعِها:

ألا عِمْ صباحا أيها الرّبعُ واسلمِ

هل أخطىء إذا قلت: إنه حلم الشاعر العارف المبصر يضمه ويحميه وينادیه ويرجو أن يظلله النعيم والسلام؟ وهل تحلم القبيلتان المتراحتان اللتان مزقتهما الحرب والبغضاء بغير الحب والنعيم والسلام؟ لقد تعانق الصوتان -صوت الشاعر وصوت الديار- في لحظة حب وكشف مدهشة بعد أن برئ صوت الشاعر من الوجع الذي كان مثقلا به في مطلع القصيدة، وبرئ صوت الديار من العجمة والوحشة والإقفار، وصار ممتلئا بالحياة والحب والخير والسلام. ثم يخرج زهير إلى حديث الظعائن، فيزداد الأمر انكشافا ووضوحا، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام:

تبصّرْ خليلي هل ترى من ظعائن

تحمّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ

علون بأنماطٍ عِتاقٍ وكلّةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدمِ

وفيهنّ ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيق لعينِ الناظر المتوسّم

بكرنَ بكورا واستحرن بسحرةٍ

فهنّ ووادي الرسّ كاليد في الفمِ

جعلن القنـــان عن يمينٍ وحَـــزْنـــهُ
وكـم بـــــالقنـــــان مـن مُحِلٍّ ومُحْرِمِ
وورّكن في السُّـــوبـــان يعلـون متنَـــهُ
عليهـنَّ دلُّ النـــــــــاعـمِ المتنعّـمِ
كـأنَّ فُتـــاتَ العِهن في كـل منـــزلٍ
نـــزلـن بـــه حَبُّ الفنـــا لم يُحَطَّـمِ
فلما وردن الماءَ زُرْقـــــاً جِمامُـــــهُ
وضعـــنَ عِصيَّ الحاضر المتخيّـــم*

قد يكـون هذا الحديث تقليدا شعريـا ـ كما يقول كثير من الدارسين ـ بل هو كذلك حقـا، ولكن المسألة لم تـزل معلقة، فقد زادهـا أولئك الدارسـون تعقيدا حين رأوهـا تـرتبط بـالجماعـة، لأن التقـاليـد لا يمكن أن تستمـر إلا في رحـاب الجماعة، واقتربـوا بها من الحل خطوة أخرى في الوقت نفسـه. ولا بأس علينا في أن نظن أن الأعمال أو التقاليـد الجماعية ترتبط بضرب من الـرؤى الجماعية، وتعبر عن حلم ـ قد يكـون غامضا ـ مشترك بين أفراد الجماعة نفسهـا. وعلينا أن نتذكر أن أحلامنا هي هذا المزيج المعقد العجيب من الوعي واللاوعي معا، من الحاجة والخوف والأمن والألم والسعـادة و... أو لنقل من الماضي بما فيـه ومن الحاضر بكل همومه ومسرّاته، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه. والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر أو الفن عامة.

---

* الظعائن: النسـاء في الهوادج. العلياء: ما ارتفع من الأرض. جـرثم: ماء لبني أسـد. وراد: لونها إلى الحمرة. مشاكهة: مشابهة.
الأنيق: المعجب. المتوسم: المتبصّر المتثبّت. القنان: جبل بني أسد.
الحزن: ما غلظ من الأرض. المحل والمحرم: العدو والصديق.
السوبان: واد. وزكن: مِلْنَ. العهن: الصـوف المصبوغ. الفنا: شجر ثمـره حبٌّ أحمر وفيه نقطة سوداء، وقيل: هو عنب الثعلب. لم يحطم: أراد أن حب الفنا صحيح، لأنـه إذا كُسِرَ ظهر له لون غير الحمرة.
يقـال مـاء أزرق، إذا كان صافيا. وضعـن عصي الحاضر المتخيم: معنـاه أقمن كما يطرح الذي لا يريد السفر عصاه ويقيم.

ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الظعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدث عن الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراحمة أو المتحالفة، فكأن هذا الموقف الوجداني، بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردّها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب. ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف تفاوتا يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيته الخاصة وأصالته المتميزة.

وأول ما يلفت النظر في ظعائن زهير هو صوت الشاعر المتفرد الذي يقوم بدور السارد، ويعلق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقي. وهذا يعني أن هذا المقطع رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين. وينبغي أن نتذكر أن كل نص شعري هو رسالة، وأن علاقتنا به هي علاقة حوار.

يبدأ زهير رسالته بهذا الشطر الشعري الذي كثر دورانه على ألسنة الشعراء قبل زهير وبعده، والذي اختلف في تفسيره وتفسير أشباهه الباحثون: «تبصر خليلي هل ترى من ظعائن» فقال بعضهم في تعليل ظاهرة خطاب الصاحبين في الشعر: «إن أقل أعوان الرجل في إبله وماله اثنان، وأقل الرفقة ثلاثة، وقال بعضهم الآخر: إن الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين، ثم اختلفوا في توجيه ذلك. فقالوا تارة إن من أساليب العرب أن تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، كما في قوله تعالى مخاطبا مالكا خازن النار: ﴿ألقيا في جهنم كل كفار عنيد﴾. وقالوا تارة أخرى: إن الألف التي في الفعل ليست للتثنية، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة، وأجري الوصل مجرى الوقف لأن هذه النون لا تبدل ألفا إلا في الوقف، كما في قول الأعشى إن صحت نسبته إليه: ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا. وكلا التوجيهين مردود: أما الأول فلأنه يوقع في اللبس والإشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد. وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر. وقد ذهب الزجّاج المتوفى في مطالع القرن الرابع الهجري سنة ٣١١ أو ٣١٦ إلى أن التثنية حقيقية، وأن الخطاب في الآية الكريمة لملكين. والأمر الذي لا شك فيه أن ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث في هذه المقدمة ــ يريد مقدمة الأطلال ــ إنما هو ميراث من الشعراء الأولين

المجهولين، ويعد تعبيرا طبيعيا عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها. ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة[٧]. وسواء أكان الخطاب لرفيق واحد أم لاثنين ـ وكلا الخطابين موجود في الشعر الجاهلي على امتداد تاريخه من امرئ القيس إلى ظهور الإسلام، وقد ظل الخطابان يترددان على ألسنة الشعراء حتى ظهور حركة الشعر الحديث ـ فقد خرج الباحثون إلى التعليل فأوعروا، ولم يأتوا بشيء يذكر. فليست القضية مرتبطة بطبيعة الحياة في الصحراء، أو بقواعد اللغة، ولكنها ـ في ظني ـ مرتبطة بمفهوم الشعر بوصفه رسالة موجهة إلى الآخر، لا فرق في أن يكون واحدا أو اثنين أو أكثر، فزهير هنا ـ ككل الشعراء الذين استخدموا هذين الخطابين ـ يوجه رسالة إلى المجتمع، ويرمز لهذا المجتمع بالصاحب أو الخليل. ونحن نتوقع ـ بناء على هذا التفسير ـ أن تتحدث الرسالة عن قضية كبرى تشغل بال المجتمع وتؤرقه. إن زهيرا ـ ههنا ـ يخاطب المجتمع، ويحمله مسؤوليته الأخلاقية تجاه هذه المسألة الحيوية التي يتحدث عنها، ولذلك يبدأ حديثه بقوله «تبصر خليلي» ولفعل «التبصر» ههنا خطره، فهو ـ دون أن نتعسف ـ لا يختص بالرؤية البصرية وحدها، على نحو مادرج الشراح على حصره، بل يتسع ليشمل «البصيرة» أيضا. وهو، إذن، دعوة إلى التأمل والتفكير والتعقل. ترى أليس من حقنا أن نسأل الآن: أية قضية هذه التي تؤرق زهيرا، فيخاطب المجتمع بشأنها، ويحمله مسؤوليتها الأخلاقية، ويدعوه إلى أن يحكّم العقل في أمرها؟ إنها ـ في ظني ـ قضية الحياة التي تهددها أشباح الحرب. ويتداخل الواقع والحلم في هذا الحديث ـ كما يتداخلان في كل شعر عظيم ـ تداخلا مدهشا. أو لنقل إن الواقع الذي عقّمه الممدوحان من شرور الحرب يغذي الحلم فنلتقي هذه الظعائن المطمئنة الآمنة الجميلة وهي تطوي الطريق حتى تكون تلك المياه الصافية الغزيرة موطنا لها ومستقرا. وليس من بأس علينا في أن ندقق النظر ـ أو نتوسم بتعبير الشاعر نفسه ـ في رحلة هذه الظعائن، فلعل هذا التوسم يكشف لنا نقاب الفن الجميل عنها فتضيء الوجوه، وتسفر الأسرار. ولعل أول ما يلفت النظر هذا الانحراف عن النسق العام إلى نسق خاص في قوله «**وكم بالقنان من محل ومحرم**»، فقد كان الشاعر يتحدث عن الظعائن، ثم انحرف إلى الحديث عن أمر

لا علاقة له في الظاهر بهذه الظعائن ـ عن جبل القنان ـ، ولم يلبث أن عاد بعدئذ إلى حديث الظعائن ـ النسق العام ـ من جديد. فهل لهذا الانحراف من دلالة سوى لفت النظر؟ يقول الإخباريون إن بعض الذين خرجوا على الصلح بين عبس وذبيان اعتصموا بجبل القنان. وإذن لم يكن تنكّب هذه الظعائن جبل القنان مصادفة، بل كان قصدا، ولم يعد «جبل القنان» مكانا جغرافيا فحسب، بل ولج مجالا وظيفيا جديدا فأصبح رمزا لأشباح الحرب التي تهدد السلم، وأصبحت ـ بناء على ذلك ـ رحلة الظعائن رمزا لحياة السلم التي ينبغي أن تكون بمنأى عن كل تهديد. ولذلك ـ وحده ـ كانت هذه الرحلة آمنة مطمئنة عامرة بالجمال وعابقة بالفرح، وهذا هو سر غياب بكاء الشاعر وتصوير لواعجه إثر الظاعنين ـ والبكاء عنصر أساسي في حديث الظعن عامة، ولدى زهير في غير هذه القصيدة خاصة ـ، وهذا يعني أن لعناصر الغياب في القصيدة دلالة لا تقل أهمية ـ في كثير من الأحيان ـ عن دلالة عناصر الحضور. ولأن هذه الرحلة رمز شعري لحياة السلم القادمة فإنها انتهت شعريا هذه النهاية الطافحة بالخير والجمال.

«فلما وردن الماء زرقـــا جمامُـــهُ

وضعـــن عِصيّ الحاضرِ المتخيّـــم»

فقد خيمت هذه الظعائن قرب هذه المياه الغزيرة الصافية التي لم يردها أحد من قبل فيعكر صفوها، لتبدأ حياة جديدة يتوافر لها سبب الحياة الأول «الماء» ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾. لقد انتهت الرحلة شعريا، وبدأت واقعا وحقيقة. انتهت رحلة الحلم، وبدأت رحلة الحياة، وهي رحلة تغاير رحلة الحياة السابقة مغايرة واضحة. وإنه لما يلفت النظر حقا أن نرى هذه الظعائن تتحول عن ماء «هو رمز الحياة القديمة، حياة الحرب» إلى ماء آخر «هو رمز الحياة الجديدة».

«تحملن بالعلياءِ مَن فوق جرثم»، (وجرثم ماء لبني أسد)

«فلما وردن الماء زرقـــا جمامُـــهُ

وضعـــن عِصيّ الحاضرِ المتخيّـــم»

وليس عبثا أن تكون المياه التي وردتها مياها لم يردها أحد من قبل، وألا تكون ملكا لأحد إلا لهؤلاء المتخيمين الذين سيبدؤون حياتهم الجديدة، وأن تكون المياه التي

تحملت عنها مياها لبني أسد ـ كما يقول الشراح ـ. ونحن نعلم أن بني أسد وبني تميم انضموا إلى قبيلة ذبيان، وأن قبيلة عامر انضمت إلى قبيلة عبس في هذه الحرب، ونعلم أيضا أن حصين بن ضمضم الذي أوشكت الحرب بسببه أن تعود جذعة هو من ذبيان. فليست هذه المياه القديمة، إذن، إلا رمزا للقبيلتين المتحاربتين ومن حالفهما.

ومما يلفت النظر أيضا في رحلة هذه الظعائن، ويؤكد رمزيتها، أن جمال هؤلاء الظاعنات ـ على فتنته ـ ليس مبذولا يراه كل الناس، ويتمتعون به، ولكنه وقف على «الصديق» والناظر «المتوسم»:

وفيهن ملهى للصديق ومنظرٌ
أنيقٌ لعينِ الناظرِ المتوسِّمِ

فالأصدقاء الذين تملأ المحبة مابين جوانحهم، لا الخصوم الذين تملأ قلوبهم البغضاء، هم الذين يقوون على التمتع بهذا الجمال الفتّان ـ أو ما يرمز له ـ، والناظر «المتوسم» أي الناظر المتبصر ـ وفي القرآن الكريم: إن في ذلك لآيات للمتوسمين[٨] ـ لا الناظر الكليل النظر أو المستعجل، هو الذي يصيب ما يعجبه من هذا الجمال البهي ـ أو ما يرمز له ـ، ولست أرتاب في أن هذا الناظر المتوسم هو ذلك الخليل الذي دعاه الشاعر في أول حديث الظعن إلى «التبصر»، إنه رمز لأولئك المصلحين والحكماء وذوي العقول الراجحة الذين يستطيعون أن «يتبصروا»، فتهديهم بصائرهم إلى مواطن الخير وسبل الفلاح. أما أولئك الذين لم يرزقوا عقولا راجحة ولا بصيرة نافذة ولا عيونا لماحة فيحول بينهم وبين رؤية ذلك الجمال والاستمتاع به كلل وقطوع. وإنه لمن المدهش حقا أن تكون تلك الكلل التي تحجب هذا الجمال عن ذوي العقول الضعيفة، وتريه لذوي البصائر الثاقبة، كللا حمراء مشاكهة الدم:

علون بأنماطٍ عتاقٍ وكِلَّةٍ
ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدّمِ

هل أخطىء أو أسرف إذا ظننت أن هذه الصورة مستمدة من عالم الحرب، وأنها رمز لأشباح الحرب التي تغوي الطائشين وأصحاب النفوس الضعيفة، وتعمي

بصائرهم، فلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتنتها وبهائها. أما المصلحون الحكماء كزهير وأمثاله فتنفذ بصائرهم إلى ما وراء هذه الستور الظالمة، إلى جمال هؤلاء الفاتنات، أو قل إلى هذا السلام الخيّر الظليل.

فإذا رأيت بعدئذ هدوءا في القص، وتتبعا للجزئيات والدقائق، فاعلم أنها نفس زهير الهادئة المطمئنة، إلا قليلا، التي حملته أو سمحت له بهذا التدقيق المتريث الهادئ.

لم يكن زهير عاشقا متيما إذن، ولكنه كان مصلحا وداعية سلام انتدبته الإنسانية في عصره ليعبر عن أحلامها الغامضة الأصيلة، وخوفها الخصب الأصيل، فإذا هو يتناول ـ بروح الفنان المبدع ـ هذا التقليد الشعري العريق، كما تناول سابقه، ليعبّر عن مشكلة كبرى تؤرق حياته وحياة مجتمعه هي مشكلة الحرب والسلم في مرحلة مأزومة من تاريخ الشخصية العربية قبيل فجر الإسلام.

فإذا مضينا في قراءة القصيدة كنا أمام هذا الحديث الصريح عن الحرب وآلامها ومراحلها، وجملة من الأفكار أو الحكم المتصلة بها على نحو لا تصح فيه المخالفة، ولا ينفع الاجتهاد. بيد أن في قسم الحكمة أمرين يلفتان النظر. أولهما هذا البيت الذي يرى فيه بعض دارسي الشعر حشوا لا مسوغ له، فماذا تضيف كلمة «قبله» إلى معنى كلمة «الأمس» في قوله:

وأعلمُ علمَ اليـــوم والأمس قبْلَـــهُ

ولكنني عن علم مـــا في غـــدٍ عَمِ

وقد يكون هذا الاعتراض صحيحا من وجهة نظر غير شعرية. ولكنه ـ من وجهة نظر أسلوبية ـ غير صحيح، فهذا الحشو ضرب من العدول أو الانحراف عن المألوف يلفت النظر، وهنا تكمن وظيفته، فكأنما أحس الشاعر ـ قاصدا أو غير قاصد، لا فرق ـ أن لكلمة «الأمس» أهمية خاصة، فلفت نظرنا إليها لتكون موطنا للتبصر والاعتبار. وحسنا فعل، فقد كان «الأمس» مضرّجا بالدماء، وحق له أن ينص عليه بطريقة لافتة. ألم أقل غير مرة: إن أشباح الحرب تناوش فكرة السلم في ذهن هذا الشاعر؟ وإنه يخشى على حلمه غدر الدهر؟

وثانيهما: هذا النسيج اللغوي الغريب على عصره حتى ليعد ـ هو الآخر ـ انحرافا عن اللغة الأدبية للعصر الجاهلي، وعلامة تستحق التأمل والتأويل. لقد أسرف زهير في استخدام الطباق والمقابلة إسرافا لا تعرفه روح العصر، بل لا تعرفه روح العصر الذي يليه، ولم يشع هذا اللون من التعبير إلا بعد تحضر الحياة العربية وتعقدها في العصر العباسي المتأخر، وذلك أمر منطقي، فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية المجتمع على حد سواء، ولذا سيطر التشبيه على أدب العصر الجاهلي، وسيطرت الاستعارة على شعر المحدثين في العصر العباسي، وسيطر البديع وفنونه على أدب العصور المتأخرة وهكذا. . . وإذن ما الذي دفع زهيرا إلى الاستزادة من هذين الصبغين الفنيين اللذين لا ينتميان إلى روح العصر؟ بل إلى الإسراف فيهما؟ انظر مثلا:

فلا تكتمنّ اللهَ ما في نفوسِكمْ
ليخفى ومهما يُكْتَمِ اللهُ يَعلمِ
يُؤخّرْ فيوضَعْ في كتابٍ فَيُدَّخرْ
ليومِ الحسابِ أو يُعَجَّل فَيُنْقَمِ
رأيتُ المنايا خبطَ عشواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ وَمَنْ تُخطئْ يُعمَّرْ فيهرَمِ
وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبلَهُ
ولكنني عن علم ما في غدٍ عم
ومَنْ يكُ ذا فضلٍ فيبخلْ بفضلِه
على قومِهِ يُستغنَ عنه ويُذمِمِ
ومن يغتربْ يَحسِبْ عدواً صديقَهُ
ومن لا يكَرِّمْ نفسَهُ لا يُكرَّمِ
ومهما تكنْ عند امرئ من خليقةٍ
وإن خالها تَخفى على الناس تُعلَمِ*

* خبط عشواء: معناه: تعشو فلا تقصد، فمن أصابته قتلته. جعل المنايا كناقة عشواء لا تبصر. الخليقة: الطبيعة.

وعلى هذا النمط من الأسلوب يمضي في حكمه كلها، فيفرض علينا الالتفات والتعليل.

ولعلي لا أخطئ إذا عللت ذلك بحالة الشاعر النفسية، فقد كان زهير ـ كما قلت مرارا ـ مسكونا بأمرين متناقضين هما: حلم السلم وهاجس الحرب. وكان الطباق والمقابلة ـ وكلاهما مكوّن من أمرين متناقضين ـ تجسيدا أسلوبيا مدهشا لحالة الشاعر النفسية، فكل منهما يجسد بنيويا ـ بغض النظر عن المضمون ـ حدّي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر.

***

قراءة في شعر الحنين

لم يعد الحديث عن البنية يلفت النظر في المجتمع الأدبي العربي كما كان منذ أقل من عقدين من الزمن، فقد استقبل الضمير الأدبي يومئذ هذا الحديث استقبالا تتأجج فيه نار الخصومة وروح الاتهام، ثم صارت الخصومة جفوة والاتهام استنكارا، ثم انقلبت الجفوة استغرابا والاستنكار خلافا، ثم صار نقاد الشعر ودارسوه إلى ما يصير إليه الناس في بلادنا عادة، إلى القبول أو الرضى الذي يخالطه وميض من رماد نار الخصومة القديمة.

ولم يكن كل هذا التحول الذي اعترى النفوس نابعا من معرفة استحدثت بعد جهل ـ وإن كان بعضه كذلك حقا ـ ولكنه كان في حقيقته نابعا من مصدرين: **المصدر الأول**: طبيعة الواقع العربي، فهو مجتمع محافظ ألف عالمه الصغير، وخبر أسراره، فاستشعر اطمئنانا كاذبا وثقة بنفسه هشّة زائفة، فازداد تشبثا بشروطه التاريخية تقوده إلى ذلك، وتحمله عليه أسباب شتى. وليس من التحليل الاجتماعي العلمي في شيء أن نطالب مجتمعا، لم تسر فيه روح العلم والصناعة المولعة بكشف المجهول وتجريب الجديد، باحتضان الوافد الغريب دون اضطراب ولا وجل. إن لحظة «الدهشة» شرط لا غنى عنه للملاحظة العلمية الثاقبة، وإن قدرة المجتمع العربي الراهن على الدهشة العميقة الحية لا تزال موضع اختبار وفحص ومراجعة. نحن قادرون على الدهشة المبتذلة الطافية، لكننا لا نزال نروض أنفسنا على دهشة الكشف والتجريب والإبداع. ولا ريب

في أن قـدراً من التطور قـد أصـاب هذا المجتمع في الآونـة الأخيرة . والمصـدر الثـاني: الإنجازات الضخمـة التي حققها عدد من كبـار النقاد المهتمين بمفهوم «البنيـة»، وتطوّر هـذا المفهـوم تطـورا بـاهـرا لفت إليـه الأنظـار والأسماع والأفئـدة جميعـا . ولم تكن هـذه الإنجازات النقدية وليدة هذين العقدين، ولكن وصولها إلينا كان إبانها حقا . لقد احتدم النقاش حـول البنيوية في مـواطنها الأولى، وامتـدت شرارة هذا النقاش ونـاره إلى مجتمعنا العربي، ورميت ـ قبل تطورها ـ بالعجز والقصور و«تهميش» التاريخ . فقد عزلت البنيوية الشكلية النص الأدبي وأغفلت مـرجعه، واكتفت بالنظـر في عناصر البنية وفي نظام حـركة هذه العنـاصر. وعجزت أن تفسر بنيويـا الانتقال من بنية إلى أخـرى، فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة . ونسبت الأدب إلى اللغة «الأدب فن لغوي»، وهـو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة، ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة أو الوظيفة .

واتهمت بأنها منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة مما يجعلها عاجزة عن التفريق بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة . ورأى فيهـا بعض الباحثين منهجا شكليا يسمح بالمراوغـة وعدم الالتفـات إلى مشكلات المجتمع وقضـاياه، وأمـورا أخرى ليـس هنا مـوطن الحديث عنهـا[٩] . ولكن نقادها جميعـا أدركوا أهمية مفهوم «البنيـة» فراحوا يستأنفون النظـر في هذا المفهوم، ويقيمون العـلاقة، ويوطدون الأسبـاب بينه وبين مجالـه الثقافي والاجتماعي حـرصـا على علاقـة النص الأدبي بـالواقع من جهـة وعلى أدبيتـه من جهة أخـرى . وأنجـز النقاد الماركسيـون كبـاختين ولوكـاش وغـولدمـان إنجازات خصبـة ثرية، بل بـاهرة الخصب والثراء في هـذا المضمار، وأصبحت قضية «البنية والرؤية» من أهم قضايا النقد المعاصر[١٠] .

***

لم أقصد بما قدّمت إلى الحديث عن «البنيوية» وتطورها، حتى وصلت على يد غـولدمان إلى اجتماعيـة الإبداع الأدبي أو ما عـرف بالبنيـوية التوليـدية . بل قصدت إلى تحديد المنهج الذي سأطبقـه في دراستي لطرف من شعر الحنين في أدبنا القديم . وهو منهج يقع على ضفاف الـواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية . فليس النص الأدبي ـ على تميزه واستقلالـه ـ بنية معزولة، بل هو بنية مـوجودة في بنيـة محيطة، أي هـو بنية وهـو في الوقت نفسـه عنصر في بنية

أخرى. إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا[١١]. أو قل: إن الظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص[١٢]. وإن النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات[١٣]. ولكن معرفتنا بهذا المرجع أو بهذه البنية المحيطة تعمق إدراكنا للنص، وتعيننا على الربط بينه وبين الظواهر الاجتماعية التاريخية المعاصرة له. وباختصار أقول: إن الذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتيا متميزا ذا هوية اجتماعية. وإن الكشف الدقيق عن بنية هذا الإبداع يكفل الكشف عن الذات الاجتماعية المبدعة. أو قل: إن على بنية النص أن تجسد رؤية مبدعه للعالم من حوله. ومن الواضح أن هذا الاتجاه في دراسة الظاهرة الأدبية يرفده ويلتقيه اتجاه سيمولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب من صور وأخيلة وتراكيب[١٤]. وقد تخيرت لهذا المبحث ـ بل لهذه القراءة ـ نصا واحدا من شعر الحنين الذي كثر وشاع في صدر الإسلام، فجرى على ألسنة كثير من المهاجرين والفاتحين الذين تصرفت بهم الأقدار في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، فحملتهم إلى ديار غريبة لم يألفوها، وقوم غرباء لم يعرفوهم. وهو شعر وجداني عذب رقيق، يتوهج بالشوق، ويفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ويمور بالعاطفة الصادقة. شعر مفعم بحزن إنساني شفيف، فيه صفاء الدمع وحرارته، ورقة الحب وانكساره، وقسوة الحزن وصفاؤه، ولهفة المشتاق الخائب، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل بالصبر. شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة أو بوح نفسي شفاف كقطعة من الماس، يستبطن الذات فيصور أحاسيسها وانفعالاتها وانكسارها وخيباتها، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنتها وبهائها. وقد آثرت أن يكون النص المختار أرجوزة ـ والرجز، على ما نعلم أو على ما شاع عنه، ضرب من الشعر وعرٌ كزّ ـ قالها أحد الأعراب وقد شطحت به النوى فغلبه الشوق الغلاّب، وضاق بغربته بين أناس ليسوا من قومه ولا من عشيرته ولا من لسانه.

النص:

قال أعرابي:

دعِ المطـــايـــا تنسم الجنـــوبـــا
إن لها لنبـأ عجيبـــــــــــــا
حنينهـــا ومـــا اشتكت لغـــوبـــا
يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبـــا
مـــــا حملت إلا فتىً كئيـــــــا
يُسرُّ ممـــــــا أعلنتْ نصيبـــــا
لـــو تـــرك الشـــوقُ لنـــا قلـــوبـــا
إذن لآثـــــرنـــــا بهن النّيبـــــا
إن الغـــريب يسعـــد الغـــريبـــا(١٥)

هـذا النص قالـه أعرابي مجهـول في تلك المرحلـة الانتقاليـة القلقة من حيـاة المجتمع العربي، مرحلـة صدر الإسلام، التي شهدت توزع الشخصيـة العربية بين الماضي والحاضر، وبين منظومة قيمها القديمة ومنظومة قيمها الحاضرة، وبين حياة ألفتها وخبرت أسرارها وحيـاة جديدة لا تعرف عنها شيئا تغـامر بدخولها. ومـا عمق حـدة هذا التـوزع انقـلاب الحياة بـالنـاس، وسرعـة توالي الأحـداث الكبرى، فلم تجد النفس العربية وقتا كـافيا للتكيف الهادئ المتأني، فقد كان كل شيء يمضي بسرعـة، وكـان كل شيء يتغير بسرعة، وزاد هـذا الـوضع التـاريخي القلق رهـافة وانشطـارا خـروج أولئك العرب إلى أرجـاء الدنيـا الـواسعة فـاتحين ومهاجرين، فكان هذا التوزع النفسي الجديد بين مدارج طفولتهم ومرابع صباهم وبين مهاجرهم الجديدة. وإذن هي مرحلة تاريخية عاصفة ـ درجنا على تسميتها مرحلة انتقـالية ـ تخلخلت فيها منظـومة القيم القديمة، فبـدأت تفسح المجال لمنظـومـة قيم جـديـدة لم يبلُهـا المجتمع من قبل، وتغيرت فيهـا أنماط السلـوك الاجتماعي، وغـدا كل شيء في حـالـة صيرورة وانتقـال. وإذن، أيضـا، ليس غريبا أن نجد في شعر هذه المرحلة ما يجسد هذا التوزع النفسي، ويكشف عنه.

وإذا صح أن في كل ثقافة ألفاظا محورية غنية بل مثقلة بالدلالة، فقد يكون بوسعنا أن نجد في هذا النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا والفتوة والغربة. ويعرف قارئ الشعر الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضا، مكانة الإبل «المطايا» في حياة الإنسان العربي وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع والبصر؟! ويعرف قارئ هذا الشعر أيضا مكانة الفتوة «فتى» في حياة ذلك المجتمع وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة وقد خلت من مفهوم الفتوة ورموزها؟ ولست أخطئ ولا أغالي إذا قلت: إن مفهوم «الفتوة» في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفا لمفهوم «المروءة» الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان، وهو مفهوم مفعم بمعان إنسانية نبيلة، فليس الإنسان جديرا بإنسانيته إن لم يكن «امرأ» أي «فتى»(١٦).

وقد اكتسب لفظ «الغربة» دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية عبر تاريخ طويل حافل بصراع مرير بين الإنسان العربي وذاته، وبينه وبين شروطه التاريخية في وقت معا(١٧).

وتظهر قراءة النص ــ وإن تكن قراءة عجلى ــ وجود شخصيتين فيه هما: شخصية الشاعر الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد أو الراوي، وشخصية الإبل، وقد لفتهما، فاشتبكتا وتداخلتا، حالة وجدانية واحدة هي حالة «الغربة» التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجع العاصف.

وتستطيع القراءة العجلى أن تقسم النص ـ وفق نظرة شكلية صرف ـ إلى ثلاث وحدات: وحدة الإبل (١ ـ ٤) ووحدة الفتى (٥ ـ ٨) ووحدة الغربة (٩) التي تتداخل فيها الوحدتان السابقتان تداخلا فذّا مدهشا يجعل قسمة هذه الوحدة بين الوحدتين السابقتين أمرا مستحيلا، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى لأنهما أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي ـ بعد تجانسهما على المستوى المعنوي في السابق كما سنرى ــ، فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه «الغريب».

بيد أن قراءة أخرى للنص لا تناقض القراءة السابقة، ولكنها تطورها وتنميها، ستكون جديرة بالكشف عن ثرائه، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته. وإذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة، أي هي نظرة مستأنفة فيه.

يبدأ النص بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجريد «دع المطايا»، وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين شيوعا يلفت النظر، ويجعلها صالحة لحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده أو تقتصر عليه، بل تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين وقد غلبهم الشوق، وأرقتهم بروق الحنين، وغالهم من أمر الغربة ما يغول.

فالتجريد «هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»(١٨).

ويتضمن التجريد ههنا ـ كما هوواضح ـ فعلا يقع على «المطايا»، ويقيد فعلها تقييدا مرتبطا بالجهة أو المكان الذي ترمز له ريح الجنوب «**دع المطايا تنسم الجنوبا**» مما يجعل هذه الريح، أو هذا المكان فضاء شعريا يتجه إليه التجريد، وتنكشف بذلك صبوة الذات الشاعرة ـ صاحبة التجريد ـ المثقلة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يجسده الفضاء الشعري، ويرمز له، ويدل عليه. ويتضح من ذلك أن المطايا ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه. فإذا مضينا نتتبع هذه المطايا التي كلفها الشاعر عبء الكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه ـ وإن يكن ظاهر الشعر، وهنا تكمن المفارقة، يوحي بأن الشاعر هو الذي يكشف عن نفوس الإبل ويترجم عنها ـ وجدناها تزيح صورة الشاعر من السياق الشعري، وتنفرد وحدها بهذا السياق في عدة أبيات شعرية متلاحقة. وتمثل حركة الضمائر ـ والضمير علامة نصية جديرة بالاهتمام والمتابعة ـ هذه السيطرة على النص (٢ ـ ٥ إن لها. . . . . إلا فتى كثيبا)، ففي هذه الأبيات كلها لا نجد ضميرا آخر ينافس ضمير المطايا، أو يلوح بجانبه. فإذا دققنا النظر في هذه الأبيات بيتا بيتا وجدنا البيت الأول تقريريا مباشرا (**إن لها لنبأ عجيبا**)، فهو يؤكد حالة أو خبرا بطائفة من المؤكدات اللغوية (إن + لام التوكيد «المزحلقة» + التنكير الدال على الإبهام المطلق + الصفة)، فتظهر

الدلالـة في البيت دلالة إعلامية أو إخبـارية ذهنية . ولكن الشاعـر لا يعتّم أن يردف الإعـلام أو الإخبار الـذهني أو التقـرير بـالـوصف والتصويـر سعيـا منه إلى جـلاء الغموض الذي أحدثه التنكير، فينتقل من تقرير الحالة إلى تصويرها :

«حنينهـــا ومـــا اشتكـت لغـــوبـــا
يشهـــد أن قـــد فـــارقت حبيبـــا»

وتظهر في هـذين البيتين دلالة تصويريـة تبرهن صحة الخبر أو التقريـر السابق ، وتغنيه بملامح نفسية وإنسانية متوهجة هي ملامح الحنين والشكوى والتعب والفراق والحب . ويتضح من هـذه الألفـاظ أن تصـويـر الحالـة لا يتم في سيـاق القصيـدة المألوف أو المتوقع ، بل يتم في سياق غزلي يستعير له الشـاعر ألفاظ الغزل الانفعالية ذات الرصيد العـاطفي الضخم ، وبذا ترتفع المطايا من المستـوى الحيواني إلى مستوى الإنسان العاشق المحروم ، فتتحرر من صورتها الحيوانية قليلا قليلا ، وتكتسب رويدا رويدا مـلامح إنسـانية واضحـة ، ولحظة لحظة سـوف يغذي الشـاعر هـذه الملامح ويثبتها ويزيدها ثراء وعمقا على نحو ما سنرى . وتظهر بداية توكيد هذه الملامح على المستوى اللغوي باستخدام حرف «أن» المؤكد وحرف التحقيق «قد» : «**يشهد أن قد فارقت . . . . .**» بالإضافة إلى اقتراضه الألفاظ الوجدانية من معجم الغزل الأسيان على نحو ما لاحظنا .

ولعل ما تقـدم يدل دلالة واضحة على ظـاهرة شكلية جديـرة بالاهتمام ، لأن الشكل أحـد مستـويـات المعنى ، بـل هـو «أقصى حـالات التجريـد ، وأعلى نماذج التركيـز للمضمون»[١٩] ، وهذه الظاهرة هي ـ على مستوى البنية ـ ظاهرة «تحول الأسلوب» من طبيعتـه الأولى إلى طبيعة غـزلية ، وهي ـ على المستوى الـوظيفي ـ تعني تحولا في طبيعـة العلاقات القائمة بين الشاعر والمطـايا ، وهو تحول إيجابي يعمق التعاطف بينهما ، ويزيده ثراء وجمالا ، ويجعله من طبيعة إنسانية صرف على نحو ما لاحظنا منذ قليل .

ولا يلبث الشاعـر أن يعود إلى الصيـاغة التقريـرية المبـاشرة كما فعل في البيت الثاني سابقـا «إن لها لنبأ عجيبا ، ما حملت إلا فتى كئيبـا» ، فهذان البيتان متنـاظران من حيث تصور الشاعر للمعاني ، فهو في كل منهما يقرر خبرا ما تقريرا مباشرا ، ويؤكده بجملة من المؤكدات ـ هي في البيت الثاني كما لاحظنا سابقا : إن + لام التوكيد + التنكير + الصفة .

وهي في البيت الخامس «ما حملت إلا فتى كئيبا»: أسلوب القصر + التنكير + الصفة، مما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية. ولئن كان التقرير أو الإخبار في البيت الثاني إيذانا ببدء وحدة المطايا، إن التقرير أو الإخبار في البيت الخامس إيذان ببدء وحدة مستقلة ظاهريا.

ويبدو البيت الخامس جامعا ـ كمطلع الأرجوزة ـ المطايا والشاعر معا، وهو جمع تشد أواصره ظاهرة القصر البديعة ههنا لأنها ترشح لظهور مزيد من التقارب والاندماج أو التوحد في فضاء شعري فسيح ليس فيه سوى طرفي الظاهرة: المطايا والشاعر. ولا تلبث هذه الظاهرة أن تنحل أو تتجلى معنويا في البيت السادس «يسرّ **مما أعلنت نصيبا**»، فنرى هذا الرابط الوجداني العميق بين المطايا والفتى، فكلاهما محب مشتاق برّح به الهوى والحنين. ولكن هذه الوشيجة الوجدانية العميقة قائمة على أساس من «المخالفة» بقدر ماهي قائمة على أساس من «التشابه»، فكلا الطرفين محب مشتاق يعصف به الحنين -وهذا هو وجه التشابه- ولكنهما بعدئذ مختلفان، فهو «يسرّ» بعض ما في نفسه، ويلوذ بالصمت ويعتصم بالكتمان قدر الطاقة، وهي «تعلن» ما في نفوسها وتبوح به ـ وهذا هو وجه المخالفة ـ، ولعل هذا الاختلاف في كيفية التعبير ـ أي في المظهر السلوكي «يسر، تعلن» ـ عن التشابه بينهما يعمق مفهوم «التشابه» أو يكمله. بعبارة أصدق وأدق: نحن أمام حنين عام بعضه سرّي مكتوم، وبعضه الآخر صريح معلن. فإذا نظرنا في البنية اللغوية وجدنا تجسيدا لغويا لهذه الوشيجة، فالتشابه والمخالفة في الأمر نفسه «يسر مما أعلنت»، فعلى اسم الموصول «ما» يقع فعلا الإسرار والإعلان، إنهما من جوهر واحد، ولكنهما مختلفان في واقعهما السلوكي التعبيري، فأحدهما سرّ مخبوء والآخر معلن صريح. ويحسن بنا أن نتتبع حركة الأفعال في النص، فقد كان كل فعل يستقل بمجاله النحوي، ولم يسبق لهذه الأفعال قط أن اشترك اثنان منها أو أكثر في معمول واحد. ولكن الأمر يختلف عن عهده في هذا البيت، فهذه أول مرة يتشابك أو يشترك فعلان في موضوع واحد أو معمول واحد على نحو ما يتشابك أو يشترك صاحباهما.

وليس مبالغة ولا إسرافا أن نظن أن هذا التشابك اللغوي تجسيد لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين. ويتعمق هذان المفهومان ـ مفهوما الشبه والمخالفة ـ بمظاهر

لغوية أخرى، فبين الإسرار والإعلان طباق، وكل طرف في الطباق يجلو الطرف الآخر ويكشفه، لأن المقابلة بين معنيين تزيدهما جلاء ووضوحا، والطباق ـ على ماهو معروف ـ بنية لغوية ذات حدين متناقضين كالمقابلة. وبين «يسر» و«أعلنت» تشابه آخر، فكلاهما «فعل». واختلاف آخر، فأحدهما «ماض» مسند إلى «المؤنث» والآخر «مضارع» مسند إلى «المذكر».

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة ومعقدة، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم ومشاعرهم. وإن التقابل الذي نراه في هذا النص بين الشاعر والآخر ليس تقابلا ضديا، وليس عشوائيا، ولكنه تقابل تكاملي ينضم به النظير إلى نظيره فيغنيه ويكمله. ولذا ليس غريبا أن يعلن الشاعر أنه لا يكتم كل شوقه بل يكتم «نصيبا» منه «يسر مما أعلنت نصيبا»، فأين البيت الثاني من هذا الشوق؟ ولمن باح به، ونحن لم نسمعه يحدثنا عن نفسه قبل الآن؟ هل نخطئ إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفت في نفسه فأثقلته، فأسرّ نصيبا منها، وباح منها بنصيب بطريقة فنية مراوغة حين اصطنع هذه الإبل لتبوح بشطر من شوقه نيابة عنه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الحاضر المكتوم امتداد لذلك الماضي المعلن؟ إن الصورة الإنسانية للمطايا تزداد بروزا وعمقا، فقد اكتشف الشاعر رابطا وجدانيا يوثق صلته بها، ولم يعد التعبير عن إنسانيتها يتم في سياق غزلي رامز، بل غدا هذا التعبير صريحا أو قريبا من الصراحة.

ولا يلبث التعبير أن يزداد صراحة أو انكشافا حين يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين هذه المطايا:

«لو تـرك الشـوق لنـا قلـوبـا
إذن لأثـرنـا بهن النيبـا»

فقد أخبرنا من قبل أن الإبل قد فارقت حبيبها، وسكت عن ذكر قلوبها. وها هو ذا يخبرنا أنه قد فارق أحبابه كهذه الإبل تماما، وقد ذهب الشوق بقلبه إثر الأحباب. ولا يلبث أن يخبرنا بصورة فنية موارية أن الشوق قد ذهب بقلوب تلك الإبل. ولماذا يؤثرها بقلبه لو لم تكن قلوبها قد ذهبت وتقطعت شوقا وحنينا؟

وحين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل ـ حين يشاركها الشوق والحنين والفراق وذهاب القلوب ثم يبلغ به الموقف أن يؤثرها بقلبه لو أبقى له الشوق قلبا ـ لا يبقى من حيوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي ملامح إنسانية عميقة خالصة، ونصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسان هما : الشاعر والمطايا .

ويحسن بنا أن نلمح تجسيد اللغة لهذه الوحدة الوجدانية العميقة، قال : «إذن لآثرنا بهن النيبا»، فعبر عما كان يود أن يفعله تعبيرا أخرجه من حيز المتوقع أو المأمول إلى حيز الواقع الذي وقع وانتهى أمره، فلم يقل «لكنّا نؤثر. . .». وليس يغير من الموقف شيئا أن هذا الإيثار قد امتنع لامتناع أمر سابق له، فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه، بل يحزن لأنه لا يستطيع أن يعوض هذه الإبل قلوبا عن قلوبها!! فتأمل .

وليس يخفى ما في هذين البيتين من تغير لافت للنظر في حركة الضمائر، فقد عدل الشاعر عن ضمير المخاطب الفرد أو الغائب الفرد ـ وهما الضميران اللذان استخدمهما للتعبير عن نفسه سابقا ـ أو المتكلم الفرد ـ وهو الضمير الذي كنا نتوقع استخدامه للتعبير عن نفسه ـ وانحرف إلى التعبير عن نفسه بضمير الجماعة المتكلمين «لنا ـ لآثرنا». ولعل هذين الأمرين معا ـ الانتقال بين ضمائر الحضور والغياب، والمتكلم والمخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتعبير عن ذات واحدة هي ذات الشاعر ـ يكشفان عن قلق الشاعر وتوزعه وتشعثه النفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النص منذ مطلعه، والتي يحاول الشاعر الفرار والتخفف منها منذ مطلع النص أيضا . ولعل عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلا على أن هذا النص لا يعبر عن حالة فردية، بل يعبر عن المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك المغتربين في تلك المرحلة القلقة من حياة الإنسان العربي، ولعل هذا هو سر ظهور كلمة القلوب ـ وهي جمع كما نرى ـ بدلا من كلمة «قلب». فإذا صرنا إلى البيت الأخير من النص رأينا الشاعر يتحدث حديثا تقريريا مباشرا عن علاقة الغريب بالغريب، ومواساة كليهما لصاحبه، وسعادة أحدهما بالآخر مكررا لفظ «الغريب» تكرارا يمنح البيت دفئا إنسانيا غامرا بما يختزن في سياقه التاريخي الاجتماعي من معاني الغربة وإيحاءاتها الثرية . ويزيد هذا الدفء توهجا وجمالا، فيحوله إلى تواصل إنساني حميم هذا التكرار اللغوي الذي

يجسد تكرارا دلاليا لا يـؤكد الدلالة الأولى، ولا يميزها من الـدلالة الثانية، بل يجمع الدلاتين ويوحدهما، ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا منفردا، وتصلح لهما معا.

ولقد قلنا سابقـا: إن الغربة لفظ محوري في الثقافة العربية، فقـد تصورها العرب منذ امرئ القيس بل قبله، كما تصورها هـذا الأعرابي صاحب النص، رابطا وجدانيا ووشيجة نفسية قوية تزخر بكثير من المشاعر والأحاسيس الغامضة. بيد أنه ليس من الفطنـة في شيء أن ننظـر إلى هذا الحديـث الذي يكتسي طـابع الحكمـة بمعـزل عن الأبيات السابقة له. حقا إن هـذه الحكمة تقع في إطار إنساني صرف، ولكن ألم يرق الشاعر بالإبل فيما تقدم من النص حتى جعل منهـا إنسانا سويا يحس ويتألم، ويحنّ ويحب، ويشقى و. . . و. . . إنسـانـا مفعما بـروح الإنسـانيـة؟ وإذن أحـد هـذين الغريبين هو المطـايا والآخر هو الشاعر. وهـذه الصياغة التقريرية الصـارمة هي ـ في حقيقتها ـ نتيجة لصياغة تصويرية فنية في النص، وليست تقريراً لفكرة ذهنية طارئة على النص، فقد رشّح الشاعر لهذه الحكمـة فيما تقدم، وراح يجمع رحيقها من تلك الأبيات بيتـا بيتا حتى اجتمعت لـه على هذا النحو من الـوضوح الباهـر والتقريـرية الصارمة مستعينا بالقياس الشعري، وبالتدرج في بنـاء العلاقة الوجدانية ببراعة فنان موهوب يعرف كيف يوظف العناصر البنائية في الشعر توظيفا فنيا راقيا.

وهذه الحكمة التي تأتي خاتمة للنص، وتتويجا لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص. فهذه الدعوة إلى حرية المطايا في تنسم ريح الجنوب هي نتيجـة لسعي الغـريب من أجل سعـادة الغـريب الآخر. وفي هـذا الاستنشـاق من السعـادة مافي استنشـاق ريح الأهل والأحبـاب. ولعل هـذه الصلة الـوثيقـة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما، فهما من نمط إيقاعي متقارب جدا.

وهذه الحكمـة هي أيضـا الفكرة المهيمنة في النـص، أي هي نواتـه الدلاليـة، ولا يزيد النص على أن يكـون تكرارا معنويا وفنيا لهذه الفكـرة، أو ـ ولعل هذا أدق ـ تنمية وتطويرا لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر، بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجـدانية وتصويريـة ورمزية. وهـذا يعني أننا نرى «المطايـا» ههنا معادلا مـوضوعيـا للشاعـر ينهض بعبء التعبير عنه. فقـد أسقط الشاعـر تجربته

الـوجدانيـة على هذه المطـايـا فكانت مـرآة لهذه التجـربة، وخفف بـذلك من وطأة مشاعـر الغربـة الباهظة على نفسـه، وكسر بعضا من حـدّتها، وعرضهـا من خلال «الآخر» فكسب لها صفتي «الموضوعية» و«الحياد».

وقد لاحظ الـدكتور كمال أبو ديب هـذا الملمح في الشعر الجاهلي الذي يعـد هذا النص امتدادا للتيار الـوجداني فيه، بلغته العـذبة البعيدة عن الغربـة، فقال: «لقد كانت التوسطيـة والبعد عن التعبير الانفعالي الحاد سمة أسـاسية في الشعر الجاهلي. ومن الطبيعي أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حـدة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك في اللوحة والمشهد والحكاية، فهي جميعا تمنح الشعور طابعا موضوعيا، وتخرجه من حيـز الفـردي الضيق إلى حيز الإنسـاني الـواسع، ومن التعبير المبـاشر إلى التعبير الرمزي»[٢٠]. على هذا النحو حاول هذا الشاعر أن يحل أزمته النفسية، وأوهمنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي ـ عالم الإبل ـ، ولكننا ندرك إدراكا واضحا أن «الغيرية» في الشعر هي ـ في كثير من الأحيان ـ ذاتية مقنّعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشـاعر والإبل على نحـو مـا وضحنـا سابقـا. وإذن ليس غـريبـا أن نقول ـ ونحن نتحـدث عن هذا النص ـ إن الشعر تكـرار معنوي، ففي كل نص مقـولة مهيمنـة يصـدر عنها. أو لنقل إن لكـل نص نواة، «وكل نواة لإنتاج خطـاب تنمو عن فلقها إلى قرعين أو ثلاثـة أو أكثر. . . ومع هذا التشعب فإن النص غالبـا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرورة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة، وتفصيلا لمجملها، وتوضيحا لها ضمن مـدار حديث وحيد. أي أن تلك التشعبات ليسـت إلا أغصانا لشجـرة وحيـدة. ينمو النـص إذن بإبعاد التشعبـات المحتملـة التي تنـاقض مـدار الحديث، وبتنمية التشعبات التي لا تناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه»[٢١].

ولقد أعلم أن السياق هو منبع العـلاقات والهوية والانتماء، ففي السياق تتجلى علاقة الـذات الشاعرة بالآخر واشتباكهـا به سواء أكان هذا الآخـر بشرا أم حيوانا أم أشياء أم زمنا أم مكانا. ولقد كشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتماء، وبدا الشاعر مسكونا بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل، ولكن انتماءه ظل انتماء عاطفيا غامضا هو الانتماء إلى الجنوب، وزاده هاجس التواصل كثافة عاطفية وغموضا لأنه تواصل مع الغـريب الذي لا انتماء له ـ فيما نعـرف ـ سوى الغربـة إن كان يصح أن

تكون الغربة انتماء، والذي هو نظير الشاعر ومعادله. وهكذا بدت لنا الذات الشاعرة ههنا ذاتا مؤرقة مشعثة أثقلتها المشاعر، وأرمضتها اللوعة، وغلبها الحنين، فلم تواجه العالم لترى موقعها فيه رؤية موضوعية، بل لاذت به، وامتزجت به لترى نفسها وحدها في مرآته الضيقة الواسعة! ولا تثريب على الشاعر فيما فعل، فهو أحد هؤلاء الغرباء الذين عابثتهم الحياة فطالت معابثتها، وتصرفت بهم ريح القدر العاتية، وردّتهم ضوضاء الزمن الجديد الذي يعبرونه إلى همسة القلب الكليم، فراحوا يبوحون بأسراره ومواجده، ويغنّون أحزانه وأشواقه وأحلامه اليائسة هذا الغناء الشجي الممتد الذي يرشح مرارة وخيبة وانكسارا. إنها لحظة الضعف الإنساني النبيل التي لا يبرأ منها أحد، ولا يعرف بهاءها وعمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا. إن الذات الشاعرة في هذا النص هي موضوع التجربة الشعرية كما تبين لنا، وهي ذات موجعة حزينة تترجم عن نفسها بمعزل عن حقائق الحياة الجارحة كالصقور، بل لعلها تفعل ذلك بسبب هذه الحقائق دون أن تدري! ولعل هذا الانكفاء على الذات واستبطانها هما سر بساطة هذا النص وقربه من النفوس.

وقد لاحظ نقاد الشعر ودارسوه هذه الملاحظة على الشعر الوجداني عامة، وحسبي للدلالة على ذلك أن أنقل هنا طرفا من كلام قريب من يدي الآن للدكتور صلاح فضل، يقول: «لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي وطريقته في صياغة عالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية، فإذا أخذنا نستخلص مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة، وشحنات الذكريات، والعفوية الطاغية. وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منها مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما، كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغة مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر»(٢٢).

وكل هذه السمات والخصائص التي ذكرها د. صلاح بارزة في هذا النص على نحو ما بيّنها. ولكننا نستطيع أن نزيدها جلاء، وأن نضيف إليها بعض السمات الأخرى إذا نحن أعدنا النظر من جديد في هذا النص. ولعل أول ما يلفت النظر هذا المطلع المتوتر الذي يشبه الزفرة المخنوقة حين تنطلق من القلب «**دع المطايا تنسم الجنوبا**». فنحن لا نكاد نتابع هذا الطلب، ولا الشاعر يتابعه، فهو يصدع بطلبه دون انتظار للجواب، فيكشف بذلك عن كثافة المادة الوجدانية التي يصدر عنها على نحو يذكّرنا تذكيرا قويا بملامح فنية نفسية في شعرنا العذري. ومن المعروف الشائع أن الصيغ المتوترة عامة عنصر أساسي من عناصر الشعر الغنائي.

ونحن نلاحظ أيضا وفرة حروف المد واللين التي تتغلغل في ثنايا النص، وتأتي خاتمة لنهايات أبياته ألفُ الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت والتفريج النفسي. وينبع من ذلك كله سخاء موسيقي متدفق، وتموجات رقيقة ناعمة بعيدة عن النبرة العالية والجرس القوي مما يجعل من النص نصا غنائيا ذاتيا على المستوى النفسي الوجداني وعلى المستوى اللغوي والموسيقي أيضا، ومما يسمح للشاعر بالتعبير المرهف الحار عن جيشانه العاطفي، وقلقه وتوزعه.

ومن الملاحظ أيضا أن الحدث لا ينمو أو يتطور في النص، بل يبقى الشاعر يدور حول نفسه يتأملها ويستبطنها. ومن المعروف الشائع أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن الأساسي.

ولعل الأذن لا تخطىء ملمحا غنائيا آخر في هذا النص هو هذا التداخل أو التنويع الواسع بين السرد والغناء(٢٣).

وقد يكون مما يلفت النظر أيضا أن الشاعر قد اختار وزن الرجز لنصه، وقد ظن كثير من الباحثين أن هذا البحر بنغماته القوية لا يصلح لحمل مشاعر الحنين الناعمة الرقيقة المنسابة، فراح هذا الشاعر يروّض هذه النغمات القوية حتى انقادت أيما انقياد، فعادت كالريح الرخاء. وحقا لقد أبدع في تطويع هذه النغمات، وتفنن في استخدامها وتوظيفها، فأحدث من وزن الرجز نفسه ثماني جمل موسيقية متمايزة في تجلياتها الصوتية، فكشف بهذا السخاء الموسيقي المتنوع الذي لا يكاد يقر على نمط بعينه عن حالة وجدانية قلقة لا تكاد تقر

على إيقاع نفسي واحد، بل هي دائمة التقلب من حال إلى حال. فليس في أبيات النص التسعة بيت واحد يماثل بيتا آخر موسيقيا سوى قوله:

«يشهد أن قد فارقت حبيبا

ما حملت إلا فتى كئيبا».

ولعل هذه الملاحظة تدل على أننا ننظر إلى الإيقاع في النص بوصفه أحد مستويات الأداء في العمل الفني، ونرى له ـ بناء على هذه النظرة ـ دلالة وظيفية واضحة في كثير من النصوص، ولكنها دلالة وصفية لا دلالة معيارية.

وليس تزيدا أن نشير إلى ملمح غنائي آخر يشيع في شعرنا العذري خاصة، وفي شعرنا الوجداني عامة، وهو عدم العناية بالصورة المجازية ـ كما هو واضح في هذا النص ـ والاستعاضة عنها بتوظيف العناصر البنائية الأخرى توظيفا فنيا راقيا على نحو ما بيّنا.

وبعد فإن ظاهر الشعر رقراق متموج أنيق مخادع. ومن العبث وقلة الحيلة أن نوهم أنفسنا بأننا نفهم الشعر ونفسره بالنظر إلى هذا الظاهر وحده. بل لابد لنا ـ إذا أردنا أن نصطنع الجد في أمر الشعر ـ من أن نكشف عن بنيته التي تجسد رؤيته وتصدر عنها في الوقت نفسه. فكل نص ينمو «عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد، وتحت تحكم عمليتين متكاملتين هما: البساطة البنيوية والتعقيد المنظم أو السكون والدينامية أو التوازن والـلا توازن أو الانفتاح والانغلاق أو الاستقرار والتكون التشكيلي»[٢٤]. ولكن هذه البنية ليست بنية معزولة، بل هي عنصر في بنية أكبر منها. والظاهرة الأدبية ليست ظاهرة لغوية إلا من حيث الأداة، بل هي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها النوعية، ومن ثم لابد من إقامة الصلة بينها وبين البنى الثقافية والاجتماعية الأخرى. ولا ريب في أن هذا النقد الذي نرجوه ونطمح إليه هو «علم»، ولكنه لا يبرأ من روح الفن. يقول د. شكري عياد: «قد يكون النقد الأدبي بوصفه علما عملا إبداعيا، مثله في ذلك مثل أي عمل علمي آخر: أعني وجود الإحساس، وأحيانا نشوة الاكتشاف، ذلك الضوء المباغت الذي يغمر الأشياء فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئة... تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا، إنني لهذا السبب أعتبر النقد علما وأعتبره في الوقت نفسه فنا أو نوعا أدبيا». ثم يضيف:

«لكن الناقد خلال عمليـة تفكيك النص وإعادة تركيبه، يدخل طـرفا فاعلا في إعادة تشكيل هـذه العلاقات، وطرحها طـرحا جديدا في نص نقـدي يضيف عمقا جديدا للنص الأول يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم»[٢٥].

هوامش

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعـراء ١/ ٧٤ وما بعدها. تحقيق: أحمد محمد شـاكر. ط٢. دار المعارف. بلا تاريخ.

(٢) الجاحظ. الحيوان: ٢/ ٢٠، تحقيق عبـدالسلام هارون. مكتبـة مصطفى البابي الحلبي القـاهرة ١٩٣٨.

(٣) تاريخ الشعر العربي. ص ٩٨.

(٤) المرجع السابق. ص ٩٩.

(٥) المرجع السابق. ص ١٠٠.

(٦) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.

(٧) يـوسف خليف. دراسـات في الشعر الجاهلي. ص ١٢٥ ومـا بعـدهـا. دار غريب للطبـاعـة، القاهرة. بلا تاريخ.

(٨) سورة الحجر، الآية ٧٥.

(٩) انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

١- مجلة فصول. القاهرة، يناير ١٩٨١.

٢- عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة/ بيروت ١٩٧٩.

٣- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٥.

٤- شكري الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة ببيروت ١٩٨٦.

(١٠) انظر على سبيل المثال لا الحصر:

- باختين: قضـايا الفن الإبداعي عند دوستـوفسكي. ترجمة د. جميل التكريتي. مـراجعة: د. حياة شرارة، بغداد ١٩٨٦.
- غولدمان: البنيوية التوليدية: ترجمة جمال شحيد. بيروت.
- مجلة فصول: القاهرة، يناير ١٩٨١.
- كمال أبوديب: الرؤى المقنعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

(١١) انظر في ذلك على التمثيل لا الحصر:

- غولدمان: البنيوية التوليدية.
- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط٢، ١٩٨٠.

(١٢) أحمد القصير: علم الاجتماع بين البنيوية والماركسية والوظيفية. ر. م مخطـوطة مقدمة إلى جامعة القاهرة، وقد طبعت هذه الرسالة، ولكنني لم أطلع عليها مطبوعة بعد.

(١٣) انظر يمنى العيد: في معرفة النص.

(١٤) انظر صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ٢٢، دار المعارف ط ٢، ١٩٨٠.

(١٥) أراجيز العـــرب: ص ٤. اللـغوب: التعب. النيب: ج ناب: الناقة المسنـة. توفيق البكري ط ٢، ١٣٤٦هـ.

(١٦) انظر كلمة «فتى» ومشتقاتها في الشعر الجاهلي، وانظرهـا ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ في شعر أبي فراس وشعر المتنبي.

(١٧) انظر دوران هذا اللفظ ومشتقاته في باب الحنين من شعر الفتوح الإسلامية خاصة، وانظره في شعر امرئ القيس والمتنبي وسواهما.

(١٨) صلاح فضل: شفرات النص. ص ٤٠، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠.

(١٩) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص ١٣٧.

(٢٠) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص ٣٣٨.

(٢١) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص ٥٩، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠.

(٢٢) شفرات النص، ص ٥٠ وما بعدها.

(٢٣) انظر على سبيل المثال: اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص ١٥٠، ١٥٢، ١٥٦ دار الحداثة، بيروت.

(٢٤) مجهول البيان، ص ٥٨

(٢٥) نقلا عن اعتدال عثمان: إضاءة النص. ص ١٠٦ وقد نقلت النص من مقابلة للدكتور عياد نشرت في مجلة «ألف» العدد الرابع عام ١٩٨٤.

الفصل الأول

رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

أليس في تراثنا النقدي مصطلحات تُقارب هذا العنوان؟ وإذا كان الأمر كذلك فَلِمَ العدول عنها إلى «رؤية الذات»؟

بلى، إن في التراث ما يُقارب هذا العنوان، ويطوف به، ولكنه لا يَعْدِله. فقد تجد في هذا الحديث أمشاجاً مردوداً بعضها إلى ما يعرف لدى الدارسين بـ «المقدمات» من غزل وظعن وعذل وشيب وشباب وغير ذلك، ومردوداً بعضها إلى الفخر والعتاب والاعتذار وغير ذلك مما يعرف لدى الدارسين بـ «أغراض الشعر»، ولكن وجدانك هذا يقع في حدود المقاربة والطواف، ولا يقع في حدود «العِدل». ولعلّ الناظر في مصطلح «المقدمة» الذي كتبت له السيرورة والشيوع فجرى على كل لسان، يرى أنه مصطلح يوشك أن يكون أصمّ أخرس لا يكاد ينطق بشيء سوى إشارته إلى مكانه في صدور القصائد، وهي إشارة هيّنة الشأن لا تبلّ الريق. وأما مصطلح «الأغراض الشعرية» فمصطلح يدمّر الإحساس بوحدة القصيدة، ويكافح النظرة العميقة إلى رمزيتها، ويصادر التفكير في طبقات المعنى، ويشوب فضاءها النفسي بكدرة قاتمة، ويلغي «مقولتها» الأم، ويلقي بيننا وبينها أستاراً صفيقة من التبدّد والتشتيت، بالإضافة إلى ما في هذا المصطلح من مباشرة وغلظة تجافيان روح الشعر وسحريته الحالمة.

وقد عدلت عن مصطلح آخر أدق وأعمق من سواه هو مصطلح «الكتابة الذاتية» لأنه ـ في ظني ـ يشعر المتلقي بمفارقة قاسية لا مسوّغ لها، فليس يصحّ أن نعبّر عن «حضارة شفهية» لا يميزها أمر كما تميزها «المشافهة» بمصطلح لا يدل على أمر كما يدّل على «الحضارة الكتابية»، وإذن هو مصطلح لا يناسب روح العصر

الـذي نتحدث عنـه ولا يـوائمهـا، بل يبلبل تصـوّرنا لـذلك العصر، ويقحم عليـه تصورات وأفكاراً غريبة عن سياقه التاريخي الاجتماعي.

وليس مصطلح «منـاسبـة القصيـدة» بأقل بغيـاً وطغيـانـاً على الـذات من المصطلحـات السابقـة ـ وبين المناسبة وأغـراض الشعـر صلة رحم واشجـة ـ فقـد انطمرت هذه «الذات» أحياناً كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيّما مناسبات المديح، وبرزت عاريـة لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء منـاسبات أخرى ولا سيّما مناسبات الفخر. فكأنّما كتب على هذه «الذات» أن تكون خرساء لا تنطق بكلمة أو ثرثارة لا تكفّ عن لغو الكلام. إنها ذات منفعلـة تلقّنها المناسبة الخارجية ما ينبغي، فتوصد في وجههـا أبواب الحلم، وتسدّ من حولها ثغور المخـاوف، فإذا لكل مناسبة أو حالة قول نقي صرف لا تشوبه أطياف ولا وساوس!!

وتأسيسـاً على مـا سبق لم يكن العـدول إلى مصطلح «رؤيـة الـذات» رغبـة في التجديـد، أو انبهاراً بـه، بل كـان رغبة في «الـدقة»، وحـرصاً عليهـا. وحري بهذا المصطلح أن يُعيد النظـر في القصيدة العـربية القـديمة لا أن يصنّف مـا قيل عنها، فليس من همّه إعادة تصنيـف ما تفرّق واضطـرب وتبعثر في الـدراسات التي أقيمت عليها، ودارت حولها ـ وهي كثيرة، وبعضها يستحق التقدير والثناء ـ، ولكن همّه أن يؤسّس نظرة جديدة إلى هذه القصيدة تختلف عن ضرائرها السابقات.

***

إن ضروب النشاط الاجتماعي ـ ومنها الإنتاج الأدبي ـ متداخلة بعضها في بعض، ولكن لكل منها صفته النوعية، ونسبيته، وتاريخيته، وقانونه الخاص الذي لا يناقض القانون العـام. وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه لأيـة دراسة حقة. وليس في النشاط البشري شيء لا دلالـة أو لا وظيفة لـه، ولكن الدلالات والـوظائف متنـوعة مختلفة لا تقع تحت حصر. ولعلّ الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها وأدقّها. فالشعـر إدراك فني مجسّد باللغة ـ وهـذه هي صفته النوعية ـ للعالم وأشيائه وناسه وأحداثـه وعلاقاته، ودلالته دلالة فنيـة مرهفة تتدّثر بالغمـوض أحياناً كثيرة. وليس هذا الإدراك الفني منبتّ الصلـة بالتاريخ، فهـو استجابة لحاجـات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محـدّد، وجـزء من بناء ثقافي عام معبّر عن مرحلـة اجتماعية

من مراحل تطور المجتمع[1]. ولذا فإن الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً. ومهما تحدثنا عن تفرّد الشاعر وذاتيته وتجاوزه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسنا هذا التفرّد والتجاوز والذاتية بأمرين هما: مستوى تطور لغة الجماعة في عصره، وتراث التشكيل اللغوي في شعر هذه الجماعة، فالأمر الأول يكشف عن خبرة الجماعة التاريخية، وعن منطقها الراهن في النظر والسلوك، ويكشف الأمر الثاني عن التقاليد الأدبية الموروثة أو الثابتة المستقرة، وعلى الشعر الأصيل الحق أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخلّ بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّلها وفق الحاجة[2]. وهذا يعني أن أيّ تجديد شعري ينبغي أن يكون نابعاً من التراث وإن تمرّد عليه، وأن يكون فيه شذى من عبقه الخالد. وبعبارة أخرى: إن شعر أي شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرّد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها، فهي التربة التي تغذوه، وفيها يشبّ ويترعرع. وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محدّدة من مراحل تطوّر هذا المجتمع كما قلت منذ قليل.

وحقاً لقد كان شعرنا القديم مظهراً من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نراه أبرز مظاهرها على الإطلاق إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي: المظهر الفكري، والمظهر العلمي، والمظهر الفني. وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد المكانة المرموقة التي يتبوؤها الشعر في الثقافة العربية، فقال عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قولته المشهورة: «الشعر ديوان العرب». وظلّ مفهوم الثقافة العربية مرتبطاً بالشعر لا ينفك عنه على تتابع العصور واختلافها إلى يوم الناس هذا. ونحن لا نعرف معرفة دقيقة متى اشتعلت نار الشعر العربي أول مرة، ولا كيف تطور هذا الشعر حتى بلغ مرحلة النضج الفني، وقد اكتملت قيوده، واستقرّت تقاليده، واستوفى حظوظاً واسعة من الجمال الفني. وهذه المرحلة هي المرحلة التي وصل إلينا شعرها الذي نعرفه باسم «الشعر الجاهلي»، وهي المرحلة التي حدّدها الجاحظ بقرابة خمسين ومئة عام إلى مئتي عام قبل أن يجيء الله بالإسلام. أما الشعر الذي قيل قبل هذه المرحلة فقد ضاع في جوف الزمن، وانطمر في رمال الصحراء. ولست أريد الخوض في هذه القضية ــ قضية أولية الشعر العربي ـ فهي قضية لا يكاد يخلو منها كتاب أُعدّ للناشئة والشُّداة. ولكن الذي أقصد إليه هو أن أبيّن أن تقاليد هذا الشعر

ـ وأغراضه من أبرز هذه التقاليد ـ قد مرّت بمراحل طويلة من التجريب الفني، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورتها الراهنة. أريد أن أقول: حتى انتقلت من التعبير المباشر إلى «الرمز». وقد قلت غير مرة: إن أغراض شعرنا القديم هي رموزه، وإن هذه الأغراض ليست هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذي يخلقه هو التشكيل الجمالي للكلمات.

وإذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضاً شبه محدّدة يتعاورها الشعراء، ويعيدون القول فيها دون حرج، فينبغي أن نتريّث في الحكم على هذه الأغراض، وعلى هؤلاء الشعراء. فلا نظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال، ولو كانت كذلك لنَفِدَتْ طاقتها الفنية منذ زمن بعيد، ولكنها «رموز» يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجدّدون طاقاتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمور شتى. وقد يظنّ ظانّ أن في هذا الكلام مقداراً من الحماسة أو التعصب للشعر القديم، ولكن مثل هذا الظن لا يعبّر عن حقيقة هذا الشعر، بل يعبّر عن موقفنا منه. وأبرز ما يميز هذا الموقف هو سوء ظنّنا بالشعر والشعراء.

في ضوء التصور السابق للشعر والشعراء عامة، ولشعرنا القديم خاصة، سأحاول الكشف عن رؤية الذات الشاعرة نفسها في علاقتها بالموضوع، سواء أكان هذا الموضوع إنساناً أم حيواناً أعجم، أم مكاناً، أم زماناً. ولن أفرّق بين شاعر جاهلي وآخر مخضرم بدوي لأن شعر البادية في صدر الإسلام امتداد متطوّر للتيار الفني الجاهلي. ومن المحقق «أن المرء لا يستطيع أن يرى نفسه إلاّ بعد أن يختار نقطة ومعياراً يقعان خارج نفسه»[٣]. وفي هذه الحال يمكن أن تكون الذات نفسها موضوعاً للتأمل أيضاً.

وسأقسم الحديث إلى قسمين، أتناول في أولهما بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تتراءى لنا الذات فيها مقنّعة تعبّر عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو معادل شعري، كالناقة والجواد والمطر والمرأة. وأتناول في ثانيهما بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تبدو فيها الذات سافرة تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفّق عاطفي سيّال تتداخل فيه حدود الزمن أو تتلاشى. وسأبين في أثناء ذلك كله موقفها من مأساتي الزمان والمكان اللتين كان يحسّهما الشاعر القديم إحساساً مروّعاً.

الذات المقنّعة

يكثر وصف الإبل، والحديث عنها في شعرنا القديم كثرة تلفت النظر، ولعله يبعث في نفس القارىء المعاصر شعوراً بالضجر والملل والتأفّف، فقد خرجت الناقة من حياتنا المعاصرة أو كادت، ولم يعد لها تلك المكانة النبيلة التي كانت لها في نفوس أسلافنا القدماء. لقد مضى ذلك الزمن الذي كانت فيه رفيقاً طيباً في السفر، ومالاً تُقاس به الثروة، ومصدراً للخصب والنماء، ومضى برفقته ولع الشعراء بها، وحنينهم الدائب إلى تصويرها والحديث عنها، وإمضاؤهم الهموم وتسليتها بها.

ـ وإني لأمضي الهمَّ عند احتضارِهِ
بعوجاءَ مِرقالٍ تَروحُ وَتَغتدي

ـ فَدَعْها وسَلِّ الهمَّ عنكَ بِجَسْرَةٍ
ذمولٍ إذا صامَ النهارُ وهجّرا

ويتردد فعلا «الإمضاء» و«التسلية» ومرادفاتهما تردّداً قوياً في هذا الشعر. فكيف «يُمضي» الشاعر همومه بهذه الناقة؟ وكيف «يسلّيها» بها؟ هل خطر ببالنا أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقة، والناقة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات وهكذا... والحقيقة أن الناقة تُمضي هموم الشاعر وتسلّيها بطرق شتى أهمها اثنتان: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس به على نحو ما سنرى في الفصل القادم. وباتخاذ هذه الناقة قناعاً أو معادلاً شعرياً له يلقي عليه كثيراً مما في نفسه، فيتخفّف من وطأة مشاعره الباهظة.

الذات ومواجع الحنين

هذا المتلمّس الضُّبعي شاعر جاهلي مفلق مُقلّ، ذكره الجمحي في الطبقة السابعة من شعراء الجاهلية. قال أبو عبيدة: اتفقوا على أن أشعر المقلّين في الجاهلية ثلاثة: المسيّب بن علس، والحُصين بن حُمام، والمتلمّس. واتفقوا على أن المتلمّس أشعرهم»[٤]. وهو صاحب الصحيفة المشهورة في كتب التاريخ الأدبي. وكان من

خبره في قصة طويلة تتردد في المصادر الأدبية أنه هجا عمرو بن هند ملك الحيرة، فحرّم عليه حَبَّ العراق. فقضى بقية حياته منفيّاً طريداً في الشام حتى هلك ببصرى[٥]. وظلّ هذا الطائر الشريد مدة النفي كلها يحنّ إلى العراق ويتوجع، ويغنّي آلام غربته وتباريحها، ويدعو قومه إلى الثورة بالملك الطاغية، ويحثهم عليها، تخالط صوته مرارة الحزن، وشهوة الانتقام، ونبرة المستريب بأمرهم وإقامتهم على الذل، فقد «**طال الثواء وثوب العجز ملبوس**» على حدّ تعبيره الجميل. ولكن هذا العتاب الذي تتوقّد فيه نار الرغبة في البطش بعمرو بن هند، وهذه الشكوى الآسية التي لم تنطفىء نارها المشبوبة يوماً، وهذا البوح الموجع الحزين لم تفلح كلها في تبديد ليل غربته القاسي، فظلّ جرحه النازف مفتوح الشفة، وظلّ العراق ضلعاً مكسورة في الحناصرة، وظلّ غناؤه الناشج المرّ سيفاً من ذهب يلوذ به، ويضمّه إلى صدره كما يلوذ محارب قديم بسيفه الذي ثلمته الحروب، وظلّ مصلوباً على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه على أحلام من ورد ونار.

هذا الشاعر يحدثنا في ليل غربته القارس عن ناقته، فيقول[٦]:

حَنّتْ قَلوصي بها واللّيلُ مطّرقٌ
بعد الهدوِّ وشاقَتْها النواقيسُ
معقولةٌ ينظرُ التشريقَ راكبُها
كأنه «كأنها» من هوى للرّملِ مَسلوسُ
وقد ألاحَ سُهيلٌ بعدما هَجَعوا
كأنّه ضَرَمٌ في الكف مقبوسُ
حنّتْ إلى نخلة القصوى فقلتُ لها:
بَسْلٌ عليكِ ألا تلكَ الدّهاريسُ
أنّى طربتِ؟ ولم تُلحَيْ على طربٍ
ودونَ إلفكِ أمراتٌ أماليسُ
أُمّيْ شآميةٌ إذْ لا عراقَ لنا
قوماً نودُّ هُمُ إذْ قومُنا شُوسُ

لن تسلكي سُبُلَ البـــوبـــاةِ مُنْجِـــدةً
مـا عـاشَ عمـروٌ ومـا عُمِّـرتَ قـابـوس*

أتظن أن هذا الشاعـر الذي قدّمت لك من خبره ما تقـدّم كان قد تخفّف من أعبـاء الروح، وضراوة الشـوق والحنين، ففرغ لأمـر هـذه الناقـة لا يصرفه عنهـا صارف؟! هذا هـو خبز الحقيقة المر يملأ فمه، فليـزدرده أو فليمجّه، ولكنه غير قـادر على هذا، وهـو عن ذاك أعجـز. فليلتفت إلى نـاقتـه لعلّها تسلّي همومـه، وتحمل عنه بعض أعباء روحه المرهقة.

يصور النص مـوقفاً دراماياً قـاسياً يولّـده ويغذّيـه تناقض فاجع بين الشـاعر والناقة، وتشتبك في هذا الموقف وتختلط وتتنـاقض حقوق مشروعة شتّى. وتبدو عناصر كثيرة في هذا النص صالحة لحمل دلالات رمـزية خصبة «الليل والتشريق ونجم سهيل وفكرة الهجوع ومـوت عمرو وقابوس»، وهي رمـوز صغيرة متوهّجة كقطع الماس تغـذّي رمـزاً أكبر، وتزيـده فتنـة وإشراقـاً، إنه «النـاقـة» أم الحنين وسليلته في الثقافة العربية القديمة عامة، وفي الشعر العربي القديم خاصة.

يبدأ الموقف بتصويـر الزمان «**والليل مطـرق بعد الهدوّ**»، وللزمـان في الشعر العربي بعدان هما: البعـد النفسي والبعد الرياضي، أريـد أن أقول: إن الزمن في الشعر إحساس وشعور أكثر منه سـاعاتٍ تعدّ وتحسب. وحين يكون هذا الزمن «ليلاً كثيف الظلمـة، وقد تصرّمت أوائله» يغـدو قريناً ومـوئلاً للهموم والمواجع والأشواق، فإذا جاء الليـل، ونام الخليّ، وفرغ المحزون من أعباء يـومه راح يضم أشـواقه وأحـزانه وهمومـه إلى صدره، وطفـق يتأملها ويقلّب راحتيـه في أمرهـا، ويتكـرّر الحديث عن هذا الليل السـاهـر الناصب في أرجـاء واسعـة من شعرنـا القديم على نحو ما نرى في شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني والأسود بن يعفر وكثيرين سواهم.

---

* القلوص: النـاقة الشـابة. مطّـرق: شديـد السواد. بعـد الهدو: بعد هـدأة من الليل. معقـولة: مربوطة. التشريق: شروق الشمس. مسلوس: ذاهب العقل. سهيل: نجم سهيل. لم تلحي: لم تـلامي. أمرات أمـاليس: أرض مستويـة لا نبت فيهـا. نخلة القصـوى: مكان. بسل: حـرام. الدهاريس: الدواهي. الأشوس: الذي ينظر نظر المبغض. البوباة: مكان.

في هذا الليل الهادىء الدامس الظلمة، والمثقل بالهموم والأحزان والأشواق تستعر نار الحنين في نفس «الناقة»، وتضاعف هذا الحنين، وتزيده ضراماً أصوات النواقيس الصغيرة المعلقة في أعناق الإبل السارية، فلا تستطيع لهذا الحنين العاصف كزوابع الصحراء ردّاً. إنها تحنّ إلى إلفها البعيد الذي ترامت دونه الفلوات، ولكنها «معقولةٌ» لا تستطيع البراح!! ومن العجيب المدهش أن الناقة هي التي تحنّ، ويرهقها الحنين، فلا تستطيع البراح لأنهامعقولة، وأن الشاعر هو الذي نفد صبره، فلم يعد يقوى على البقاء حيث هو، فكأنّ مسّاً قد مسّ عقله، فغدا كالمجنون من شدة هواه وحنينه «للرمل»، فهو ينتظر بفارغ الصبر شروق الشمس الذي ضربه موعداً للرحيل. ومنذ هذا البيت «**معقولة ينظر التشريق راكبها . . .**» يتداخل الشاعر والناقة، ويبدآن التنازع في الوقت نفسه على المستوى المعنوي والمستوى اللغوي في آن معاً، ولعل الرواة قد أحسّوا شيئاً من هذا التداخل والتنازع، فرووا البيت بتذكير الضمير الواقع اسماً للحرف المشبه بالفعل حيناً، وبتأنيثه حيناً آخر «كأنه / كأنها». وفي غمرة هذا الحنين الجارف، والهوى المجنون، وهذا التشابك والتنازع ينحرف السياق، فيتحدث الشاعر عن أمر لا علاقة له ــ في ظاهر القول ـ به أوبالناقة. يتحدّث عن نجم سهيل الذي لاح بحمرته القانية كأنه قبس من الجمر رفعته عالياً كف قابس في هذه الظلمة الضريرة، وقد غطّ الناس في نوم عميق. ولا يلبث «المتلمّس» أن يرجع بعد هذا البيت مباشرة إلى السياق الذي كان فيه، ويستمر في الحديث عنه وعن الناقة إلى نهاية النص. وهذا العدول أو الانحراف عن السياق ذو دلالة ووظيفة، فهو يكشف عن أهمية «نجم سهيل» الذي انحرف الشاعر إلى الحديث عنه، وتتجلّى هذه الأهمية حين نكشف عن وظيفة هذا النجم في النص.

ولعل أقرب وظائفه إلينا هي تبديد الظلمة الداجية التي أرخت سدولها على الشاعر وناقته، ولكن هذا الفهم القريب لا يضيء النص، ولا يمتدّ أثره إلى الأبيات التي تلت ظهور النجم. ولذا كان علينا أن نفتّش له عن وظيفة أخرى تكون جديرة بموقف الشاعر منه، وانحرافه إلى الحديث عنه على الرغم مما هو فيه. وليست هذه الوظيفة سوى «الهداية والرشد»، فما أكثر ما اهتدت العرب بالنجوم، واسترشدت بها. وكانت النجوم والكواكب والنيران مظنة هداية في مراحل طويلة من عمر

الحضارة الإنسانيـة، وفي القرآن الكريم «وهل أتاكَ حديثُ مـوسىٰ، إذْ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجدُ على النارِ هدى»[٧]. وقد اقترنت النار بالنجم في بيت المتلمّس.

«وقـد ألاح سهيل بعـدمـا هجعـوا
كـأنّـه ضرم في الكـف مقبـوس»

وليس إسرافاً في الظن أو التأويل أن نرى لهذا النجم في هـذا النص وظيفة «الرشد والهداية». ولكن كيف يهتـدي، ويثوب إلى رشـده من مسّه مسّ من جنـون أو كاد؟ لقد كان الشاعر ونـاقته قبل ظهور نجم سهيل منقادين لعواطفهما، ومستسلمين لهذا الحنين المشبوب، ولكن هـذا الموقف العاطفي لم يلبث أن عراه تغيّر عميق بعـد ظهور هـذا النجم، بل بسبب ظهـوره، فعـلاً صـوت العقل تخالطـه صرامـة اليقين محاولاً تقويض الموقف العاطفي، وكبح جماح الحنين:

حنّت إلى نخلـة القصـوى فقلت لها
بسلٌ عليـك ألا تلك الـدهـاريس

إنه يصادر حق ناقته في الحنين والعودة إلى نخلـة القصوى ـ وهي محلّة في الطريق إلى العراق ـ، ويصف تلك الديار التي تحنّ إليهـا بأنها «الدهاريس» ـ أي الدواهي ـ لأن الموت ينتظره فيها. وإذن فـإن العقل يقتضي منه ألا يظاهر ناقتـه في حنينها، بل يقتضي منه أن يصـادر هذا الحنين، ثم لا يلبـث أن يضمّ إلى هذه المصـادرة استنكاراً راشحاً بالعتاب والسخط: «أنى طربتِ؟!». ولكن الشاعر يراجع نفسه مرة أخرى في أمر هـذه الناقة ـ ومن عـادة العقل أن يتأمّل ذاته ـ فتظهـر روح التعليل المنطقية، ويقرّ لهذه الناقة بحقها المشروع في الحنين، فهي تحنّ إلى إلفها البعيد، ومن حق أخي الشوق أن يحنّ:

أنى طـربـتِ ؟! ولم تُلحَي على طـربٍ
ودون إلفـك أمـرات أمـاليـس

ولكنه لم يلبث أن يكـرّ على موقفه السـابق ويبطِله، ويـدعوه إلى ذلك «العقل»، ويحثه عليه حَثّاً، فكيف يقرّ هـذا الحنين والطرب إلى بلادٍ يترصّده الهلاك فيها؟ أليس

حقاً مشروعاً له أن يناهض هذا الحنين حفاظاً على حياته؟ ها نحن أولاء أمام حقوق مشروعة متناقضة متضاربة. فحنين الناقة إلى إلفها البعيد عنها حق مشروع لها. ومصادرة الشاعر لحنين الناقة حفاظاً على حياته حق مشروع له. فهل من سبيل إلى المصالحة والتوفيق بين هذه الحقوق المشروعة المتضاربة؟ ليس من سبيل أمام «المتلمّس» إلاّ أن يضمّ صوته المحزون إلى صوتها المتعب لعلهما ينجوان معاً من لظى الحزن، ومرارة التعب:

أمّي شآميةٌ إذ لا عراق لنا
قوماً نودّهُم إذ قومنا شوس

ولا يخفى ما في هذا القرار من المنطق والعقل، ففي العراق قومهما، ولكنهم متكبّرون أحرق الغيظ أكبادهم، فليممّا الشام لعلّ شذى المودّة يغني عن رائحة الأهل والأحباب. وإذا كان أمر يلفت النظر في هذا البيت فهو «الضمائر» ـ والضمائر علامة نصيّة جديرة بالاهتمام ـ، فقد ظلّ الشاعر على امتداد النص يتحدث عن نفسه وعن ناقته ـ على ما بينهما من التداخل والتنازع ـ حديثاً تنماز الضمائر العائدة على الشاعر فيه من الضمائر العائدة على الناقة: قلوصي، كأنه، فقلتُ/ حنّت، شاقتها، معقولة، راكبها، كأنها، حنّت، لها، عليكِ، طربتِ، ولم تلحي، إلفك، أمي. ولم يتحدث عنه وعن ناقته بضمير واحد إلا في هذا البيت ليدلّ بذلك على أن مصيرهما واحد مشترك، وأن قضيتهما واحدة على الرغم مما أثاره من غبار النزاع والجدل: لا عراق لنا، نودّهم، قومنا. أفكان الشاعر يمكر بنا هذا المكر الناعم الفتّان، أم بناقته، أم بنفسه؟ أم كان يمكر بهؤلاء جميعاً؟ ولِمَ لا؟ أليس بشاعر؟ وإذا لم تكن لغة الشعر مراوغة فلماذا تكون إذن؟

ولكن «المتلمّس» لا يلبث أن يزيد القضية وضوحاً وانكشافاً، فيخاطب ناقته خطاباً يقرّ فيه بحقها المشروع في الحنين والعودة، ولكنه يرجىء تأدية هذا الحق حتى يقبض الموت روح «عمرو بن هند» وروح أخيه «قابوس». وفي هذا الحلّ من الإنصاف والاعتدال والحيطة بمقدار ما فيه من التعقل والاتزان والمنطق.

لن تسلكي سبل البوباة منجدة
ما عاش عمرو وما عُمّرتَ قابوس

وينبغي أن نتأمّل البيت قليلاً مرة أخرى، ففيه «التفات» بديع يدل على إحساس الشاعر بالخطر، فكأنه يقف أمامه وجهاً لوجه «**وما عمّرتَ قابوس**». فإذا طوى الموتُ عمرو بن هند وأخاه تحرّرت الناقة من عِقالها، وغدا بوسعها أن تنقاد لحنينها دون خوف، وأشرقت الشمس التي كان ينتظر «المتلمس» شروقها، فبددت الظلمة الكثيفة، وغدا بوسعة أن ينقاد لحنينه الذي أرمضه إلى الرمل دون وجل أو حذر. تُرى هل أكون مخطئاً إذا ظننت أن هذه الظلمات المتراكمة التي تكتنف مطلع النص هي ظلمات نفسية ترمز لحكم عمرو بن هند وأخيه، فإذا ماتا تبدّدت وتلاشت، وأشرقت في حياة «المتلمّس» شمس الحرية؟ وأن فكرة الهجوع في النص «وقد هجعوا» هي رمز لغيبة العقل وطغيان الموقف العاطفي الذي لم يتحرّر الشاعر منه إلا بعد ظهور «نجم سهيل» وهدايته له، أي إيقاظ عقله؟ وماذا لو ظننت بعد هذا كلّه أن الناقة التي جمح بها الحنين فلم تستطع مقاومته، بل لم تحاول مقاومته قط هي رمز «لعاطفة» الشاعر، وأن موقف الشاعر من الحنين هو رمز «لعقله» الذي استيقظ، وبدأ يبصّره بمواطن الخطر والهلاك؟ وأن النزاع بين الناقة والشاعر هو رمز للصراع المستعر بين «العاطفة» الجامحة التي لا يزيدها الزمن إلا ضراوة وجموحاً وبين «العقل» البصير الذي يقدّر فيحسن التقدير؟ هل أقول: إنها صحوة الروح التي يزيدها الخطر عمقاً وتوهّجاً؟

هذا هو المتلمّس أثقلته الغربة، ووطأته الصروف، فتصدّعت ذاته وانشطرت، فألقى ببعض ما في نفسه على «ناقته» لعلّه يبدّد طرفاً من أحزانه ومواجعه الضريرة، ونقل الصراع من هذه الذات المهيضة إلى صراع خارجي في ظاهره. بعبارة أوجز وأكثر تجريداً: لقد عبّر «المتلمّس» عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى، فبدت ذاته من وراء القناع، يقول غيورغي غاتشيف[٨]. «فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجىء دائماً. إن الفنان، وهو يؤلّف عمله الفني، لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة»، أصحيح ما قاله غاتشيف حقاً أم «إن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة»[٩] كما يؤكد غاتشيف نفسه؟

***

الذات وغموض الزمان

كان أبو عمرو بن العلاء يستجيد قصيدة المثقّب العبدي التي على النون، ويقول: «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلّموه»(١٠). وكنت منذ زمن بعيد استحسنت هذه القصيدة، وكتبت مبيناً وحدة موقفها النفسي على كثرة موضوعاتها وتباعدها، فليست تلك الموضوعات سوى أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها جميعاً موقف نفسي واحد تبعثه في النفس علاقة «الصداقة» المضطربة بين الشاعر وصديقه «عمرو». وأحبّ اليوم أن أنظر في هذه القصيدة نظرة مستأنفة لا تناقض النظرة السابقة، بل تكمّلها وإن اختلفت عنها في فهم طبيعة الموقف النفسي، وفي التركيز على موضوع «الناقة» دون سواه:

فَسَلِّ الهمَّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ
عُذافرةٍ كَمِطْرَقةِ القُيونِ
بصادقةِ الوَجيفِ كأنّ هرّاً
يُباريها ويأخذُ بالوضِينِ
كساها تامِكاً قَرِداً عليها
سَوَاديُّ الرَّضِيخِ مِنَ اللَّجينِ
إذا قَلِقَتْ أَشُدُّ لها سِنافاً
أمامَ الرّوْرِ من قلقِ الوَضِينِ
كأنَّ مواقعَ الثَّفِنَاتِ منها
معرَّسُ باكراتِ الوِرْدِ جُونِ
يَجُذّ تنفّسُ الصُّعَداءِ منها
قُوى النِّسعِ المُحَرَّمِ ذي المُتُونِ
كأنَّ نفيَّ ما تَنفي يداها
قذافُ غَريبةٍ بِيَدَيْ مُعينِ
تَصُكُّ الحالبينِ بِمُشْفَرّ
لهُ صوتٌ أبحُّ منَ الرّنينِ

تَسُـــدُّ بـــدائمِ الخَطَـــرَانِ جَثْـلٍ
خَـــوايـــةَ فَـــرْجِ مِقـــلاتٍ دَهينِ
وتسمعُ للـــذبـــابِ إذا تغنّى
كتغْـــريـــدِ الحمامِ على الـــوُكـــونِ
فـألقيتُ الـــزمـــامَ لها فنـــامت
لعـــادتها مـن السّـــدَفِ المُبِينِ
كـــان مُنـــاخَهـــا مُلقى لِجَامٍ
على قَـــرواءَ مـــاهـــرةٍ دَهِينِ
يشُقُّ الماءَ جُـــؤجـــؤهـــا ويعلـــو
غـــواربَ كلِّ ذي حَـــدَبٍ بَطِينِ
غَـــدَتْ قَـــوداءَ منشقّـــاً نَسـاهـا
تَجَاسَرُ بـــالنخـــاعِ وبـــالـــوتينِ
إذا مـــا قُمْتُ أَرحلُهـــا بليلٍ
تَـأَوَّهُ آهـــةَ الـــرجلِ الحزينِ
تقـــولُ إذا دَرَأْتُ لها وَضيني
أهـــذا دِينُـــهُ أبـــداً وَدِيني
أكـلَّ الـــدهـــرِ حـلٌّ وارتحالٌ
أمـــا يُبْقي عليَّ ولا يَقِيْنِـي
فـأبقى بـــاطلي والجدُّ منهـــا
كَـــدُكّـــانِ الـــدّرابِنَـــةِ المَطِينِ
فَـــرُحْتُ بها تُعـــارِضُ مُسْبَطِـــرّاً
على صَحْصـــاحِـــهِ وَعَلَىٰ المُتُـــونِ
إلى عمـــرٍو وَمِـنْ عَمْـــرٍو أتتني
أخي النَّجَـــدَاتِ والْحِلْـمِ الـــرصِيْنِ
فـإمـــا أن تكـــونَ أخي بحـقٍّ
فـأعـــرفَ منكَ غَثّـي مـن سمِيني

وإلاّ فـــــاطّـــــرحْنِي واتخذني
عـــــــــدواً أتقيـكَ وتتقينـي
ومـــــا أدري إذا يمّمتُ أمـــــراً
أريـــــــــــدُ الخيرَ أيُّهما يَلِينـي
أألخيرُ الـــــذي أنـــا أبتغيـــهِ
أمِ الشرُّ الـــــذي هـــــو يبتغيني
دَعـي مـــــاذا علمـت سـأتّقيـــهِ
ولكـنْ بـــالمغيَّبِ نبئيني (١١)*

هل يمكن أن تكـون ناقة «المتلمّس» وناقة «المثقّب» دليلاً على تحوّل أو تغيّر في صورة الناقة الجاهليـة ، أي في «نموذجهـا»؟ هذا جائز، فعلى كثرة وصـف الإبـل

---

* اللوث: الشدة . العذافرة: القوية . القين: الحداد . الوجيف: السير السريع . يباريها: يعارضها . الوضين: حزام يشد به الرحل على البعير.
التامك: السنام المشرف . القرد: المتلبد المجتمع . الرضيخ: النوى المدقوق . اللجين: الممتزج من ورق وعلف .
السناف: خيط يشد من اللبب إلى الوضين .
ثفنات البعير: ما مس الأرض من يديه ورجليه وكركرته فهي خمس . المعرّس: مكان التعريس ، وهو النزول آخر الليل . باكرات الورد: القطا . الجون: أراد القطا الجوني وهو الأسود هنا .
النسع: سير تشد به الرحال . المحرم: الذي دبغ ولم يليّـن . المتون: القوى .
المعين: الأجير. الغـريبة: الـرحى أو الناقـة الغـريبة ، يقـول هذه النـاقـة تدق مـا وطئته وتطحنـه كالرحى ، أو يشبه ما تنفي يداها من الحصى بحجارة تقذف بها ناقة غريبة .
المشفتر: الحصى الذي يتطاير من وطئها .
الجثل: الكثيف الشعـر. الخواية: الفرجـة . المقلات: التي لا تلقح إلا بطيئـاً ، أو التي لا يبقى لها ولد . الدهين: قليلة اللبن .
الذباب: أراد صريف أنيابها فيما قال الأصمعي . الوكون: ج وكن وهو عش الطائر.
السدف: الصبح ها هنا .
المعزاء: الموضع الكثير الحصى . الوجين: الغليظ المرتفع من الأرض .
الكور: أداة الرحل . قرواء: سفينة . الدهين: المدهونة .
الجؤجؤ: الصدر. الحدب: ارتفاع الموج .
درأ الوضين للناقة: أعده ليشد الرحل به . الدين: العادة والشأن .
الدرابنة: جمع دربان وهو البواب . المطين: المصنوع من الطين .
المسبطر: الطريق الممتد . الصحصاح: المستوي . المتون: الغليظ الصلب .

في الشعر الجاهلي لا نـرى شاعراً يحاور ناقتـه، أو يلتفت إلى واقعها النفسي بما يعتلج فيـه من المشـاعـر والأحـاسيس إلا في هـاتين القصيدتين وضـاديّـة جميلـة لعبيـد بن الأبـرص. وهذا التحـوّل أو التغيّر هـو إرهاص واضح بـانتقـال المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحضـارة. وقد قوي هذا الإرهـاص في وصف الحيوانات الأخـرى كالجواد وحمار الوحش والبقرة الوحشية، ولم يزل ينمو ويتعاظم حتى غدا آية واضحة على هذا الانتقـال في شعر العصر الإسـلامي على نحو مـا يظهـر ذلك في قصيدة «مـالك بن الريب» البـائية المشهورة في تصويـره لجواده، وفي عينيّة «أبي ذؤيب» الفريـدة في بابها فيما أظن.

نحن هنا أمام نـاقة تحاور صاحبها، وتتأوّه وتتوجّع مما نـزل بها كالرجل الحزين. وينبغي أن تستوقفنا هـذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي كله ـ فيما أعـرف ـ تشبيه للناقـة بالرجل إلا في هـذا البيت. وليس هذا الـرجل ـ عند التحقيق ـ سوى المثقّب نفسه. وهي تشكـو ظلم صاحبها وعدم إشفـاقه عليها، وتستنكر سلـوكه استنكاراً ساخطـاً تسري فيه روح العتاب، وقـدر غير يسير من التأفف والضجر. لقـد تنامت صورة «الناقة» في النص، وتحوّلت تحوّلاً خليقاً بـالإعجاب والتأمل، فبدت أول أمرها صامتـة ثم بدأ تـأوّهها كالـرجل المحزون، ثم تحرّرت مـن العجمة، وسقط جـدارها الحاجز بينهـا وبين صاحبهـا، فإذا هي تحاوره في أمره وأمـرها متذمّـرة متأفّفة يـرهقها التفكير في الغاية الغـامضة التي لا تعرفها، ولكنهـا لا تكفّ عن الرحيل في سبيلها، فهي في حركة لا تهدأ ولا تتوقف.

إذا مـــــا قمـت أرحلهـــــا بليـلٍ
تـأوّه آهـــــــة الـــــــرجـل الحزيـن
تقـــــــــــولُ إذا درأت لها وضينـــي
أهـــــذا دينـــــه أبـــــداً ودينـي؟!
أكـلَّ الـــــــدهـــــــر حـلٌّ وارتحالٌ
أمَـــــــــا يُبْقـي عليَّ ولا يَقِيْنِـي؟!

وليس هـذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الـذي يكتنفه الغموض والسـأم سوى موقف الشاعر نفسه، فكأنه قد قام بما يشبـه الاستدارة، فاتخذ من الناقة معادلاً شعرياً له

في لفتة فنية مـاكرة، وفي لفتة فنية أخـــرى هي أدق وأخفـى راح يزاحـم المعادل الشعري أو يتسلّط عليه، دون أن ينفيه، في صورة الرجل الحزين. فمّم كان «المثقّب» يشكو؟ وما سبب هذا العتاب الساخط الحزين الذي يتردّد في أرجاء القصيدة كلها في مواقف حواريّة مرهقة يلـوذ أحد طرفيها بـالصمت دائماً، فكأن الطرف الأول يحاور شبحاً غـامضاً نشعر بوجوده المتسلط، ولكننا لا نسمع له صوتاً!!

أَفـــــــــاطِمُ قبـلَ بَيْنِـكِ مَتِّعِيْنِي
وَمَنْعُـكِ مـــــا سـألـتُ كـأنْ تَبِيْنِي
فـــلا تَعِـدي مـــواعـــدَ كـاذبـــاتٍ
تمرُّ بها ريـــــــــاحُ الصيـفِ دوني
فـإني لـــــــــو تخالِفُنـي شِمالي
خِـــــلافَكِ مـــــا وصلتُ بها يميني
إذاً لقطعتُهـــــــــا ولقلـتُ: بِيني
كـــذلكَ أَجْتَـــوِي مَـنْ يَجْتَـــوِيْني*

إنه عتـاب ساخطٌ حزين، بعيد عـن روح الغزل كل البعد، عتاب يكـاد ينفجر وتضيء شرارته. وليـس من سبب لهذا الضيق والتذمّـر والشكوى سـوى الغموض. ولنقل هنـا غموض مـوقف فاطمـة منه. وهـو موقف يـوشك أن يكون، بما فيـه من العتاب والشكوى والغمـوض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من مـوقف «الناقة» من الشـاعر. وهو في حـديثه عن نسـاء الظعن يثير معاني الظلـم والحبّ والقطيعة، ويقرن هذه المعـاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسري فيه الإحساس بـالعجز والخضوع فيجوّفه، ويحيله إلى رمادٍ من الشكوى:

وهـنّ على الـــرّجـــائزِ واكنـــاتٌ
قـــــــواتـلُ كـلّ أشجـعَ مستكينِ
وهـنّ على الظِّـــــلامِ مُطَلَّبـــــاتٌ
طـــويـــلاتُ الـــذّوائبِ والقُـــرونِ

---

*البين: الفراق والبعد. ريـاح الصيف: خصها دون غيرها لأنها لا خير فيهـا، وربما أراد بها ما يثور بينه وبين فاطمة من الخلاف والعناد وكل ما يذهب بالمودة. الاجتواء: الكراهية والاستثقال.

فقلتُ لبعضِهنّ وشُـــــــــدَّ رَحْلي

لهاجـــــــــرةٍ نَصَبْتُ لها جبيني

لعلّـــكِ إن صَرَمْـــتِ الحبـــلَ منـــي

كـــذاكِ أكـــونُ، مُصْحِبَتي قَـــروني*

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يـردّ عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها!! بل هو يثير الغموض وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكـاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المتوارية خلف الكلل والوصاوص سوى وميض يشعّ عن بعد من عيون أولئك الفاتنات:

ظَهَـــرْنَ بِكِلَّـــةٍ وَسَـــدَلْنَ أخـــرى

وَثَقَّبْـنَ الـــوصـــاوِصَ للعيـــونِ

ويكرّر الأمر عينـه في حديثه إلى صديقـه «عمرو» ـ وهو حديـث مقتضب شديد الاقتضاب ـ فيعاتبه عتاباً ساخطاً متـذمّراً نحسّ فيه مرارة الشكـوى، والعجز عن المواجهة أو الارتقاء إلى مستوى الندّ، والغموض المؤرّق القاسي:

إلى عمـــــرو ومـن عمـــــرو أتتني

أخي النجـــداتِ والحلـم الـــرصينِ

فـإمـــــا أن تكـــــون أخي بحـقّ

فـأعـــــرفَ منك غثّـي مـن سميني

وإلاّ فـــــاطّـــــرحني واتخذني

عـــــــــدواً أتّقيـك وتتّقينـي

فهل هذا كـل ما في القصيدة؟ أألنـاقة هي القنـاع أم المرأة أم صديقـه «عمرو»؟ وعن أي أمر يتحدث الشاعر؟ أعن صديقـه عمرو كما نفهم من مناسبة القصيدة؟ أم عن حبيبته كمايوهم الغزل؟ مهما نختلف في أمر هذه القصيدة فإننا لن نختلف في أن «الناقة» لم تكن مقصودة لذاتها، بل كـانت معادلاً شعرياً للمثقب. ونحن لم نقل في أمر هذه الناقـة بعد كلّ ما يجب قوله. وهذه هي موضوعـات القصيدة (المرأة والناقة

* الرجائز: مراكب النساء. واكنات: مطمئنات. مستكين: يستكين لهن ويخضع. الظلام: الظلم. مطلبات: مطلوبات. القرون: الضفائر. قروني: نفسي.

والصداقة + موضوع المستقبل الذي يتناوشه الخير والشر، ويلفّه الغموض، وتختم به القصيدة). ولكن موضوعات القصيدة ــ كما نعرف ـ ليست هي رؤية القصيدة، بل هي حامل هذه «الرؤية» والمعبّر عنها. ونحن حقاً رأينا الشاعر قلقاً مضطرباً ساخطاً يؤرقه الغموض ويشقيه، ولكننا لم نتبيّن سرّ ما هو فيه أو علّته. رأيناه متأففاً ضجراً يصبو إلى «الوضوح»، فتعذّبه هذه الصبوة وتشقيه شقاء روحياً مريراً، فهل خطر ببالنا أن الأمر أعقد وأهم من علاقة حب أو صداقة متقلّبة؟ وأنه يرتدّ في حقيقته إلى قضية/ مشكلة تقع في صميم الوجود نفسه؟ لنقرأ هذه الأبيات قراءة متأنيّة:

وما أدري إذا يممت أمراً
أريد الخير أيّهما يليني
أألخير الذي أنا ابتغيه
أم الشرّ الذي هو يبتغيني
دعي ماذا علمت سأتّقيه
ولكن بالمغيَّبِ نَبئيني

إن الأقدار تمكر بالشاعر وتخاتله، وإن الماضي ـ على ما فيه ـ واضح يمكن اتّقاؤه والاحتماء منه، ولن يسمح الشاعر لآلام الذاكرة أن تروّعه وترهقه، ولكن المشكلة الكبرى هي مشكلة هذا الغامض الراقد تحت أجنحة الزمن القادم السوداء. إنها مشكلة «الزمان» إذن، هذه المشكلة التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروّعته ترويعاً فظيعاً.

طف في أرجاء هذا الشعر، وانظر حيث تشاء تجد الدهر أو الزمان واقفاً يترصّد هؤلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويمكر بهم، وينغّص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شرّ منقلب. فهم متوجّسون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً، مروّعون بأحداثه وصروفه أبداً. لقد كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي شكوى كأنّ طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها كلّ يوم قسوة ومرارة. هذا شاعر من أوائل الشعراء ـ فيما يزعم ابن قتيبة ـ يتحدث عن الدهر الذي لا يعرف إلا إفساد كل ما هو صالح وتدميره:

ألقى عليَّ الـــدهـــرُ رجـــلاً ويـــدا
والـدهـــرُ مـــا أصلح يـــومـــاً أفسـدا
يُصْلِحُـــهُ اليـــومَ وَيُفْسِـــدُهْ غَـــدا

وهذا النـابغة الذبيـاني يحدّثنا عن عجزه عن مـواجهة الدهـر في حوار داخلي مع نفسه:

تُكَلّفني أن يفعـلَ الـــدهـــرُ همَّهـــا
وهل وَجَـدَتْ قبلي على الـدهـرِ قـادرا

وهذا علقمة الفحل يرى أن الدهر يدمّر كل شيء:

بل كـلُّ قـــومٍ وإن عـــزّوا وإن كثـــروا
عَـــريفُهم بأثـــافي الشرّ مـــرجـــومُ

وليس هذا الراجم إلا الـدهر. وهذا الأعشى يصوّر ما فعلت بـه صروف الزمان ـ إذا صحت نسبة البيت إليه ـ :

وأنكـــرتني ومـــا كـــان الـــذي نكـــرتْ
مـن الحوادثِ إلا الشيبَ والصّلعـــــا

ولست أحبّ أن أستزيـد من الشواهد لأنها أكثر من أن يقف عليهـا واقف. وقد عبّر الشعراء عن الـدهر بألفاظ شتـى فهو الدهـر والزمان والليـالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير. وهم إمّا أن يتحدثوا عن الدهر مباشرة، وإما أن يتحدثوا عن آثاره المدمّـرة، فهو الذي يفسد الديار العـامرة، ويجعلها أطلالاً دوارس «أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد» ـ ولُبَد آخر نسور لقمان وأطولها عمراً ـ، وهو الذي يهلك الشباب، ويحيل الجميل قبيحاً، والعـزيز ذليلاً، والقوي عاجـزاً، وهو الذي يفعل كل ما يخطـر وما لا يخطر بالبـال. وقد أحسّ الشاعر الجاهلي بعجـزه أمام هذا الخصـم الغاشم العنيـد، فأرهق عقله في التفكير فيه دون جدوى. وربما طـارده هذا الإحسـاس بالعجـز حتى انتهى به إلى رغبـة شـاذّة وغريبـة وقاسيـة، هي الرغبـة في «التشيؤ» لعله بـذلك يريح روحه المعذّبة، وعقله المرهق من مـرارة الإحساس، وعناء التفكير والوعي. وإلاّ فما معنى قول تميم بن أبي بن مقبل:

مـــا أطيبَ العيـشَ لـــو أنَّ الفتى حجـــرٌ

تنبـــو المصـــائبُ عنـــه وهـــو ملمـــومُ

إنها رغبة في «التشيؤ الصلب» تحديداً، فإذا أصابته أحداث الدهر نبت عنه دون أن تصيبه بأذى!! ولم يرهق الدهر أفئدة الشعراء وقلوبهم وحدهم، بل أرهق الإنسان الجاهلي عامة، وليس مذهب «الدّهرية» إلا دليلاً على هذا الأمر:

«وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يُهلكنا إلاّ الدَّهر»(١٢).

وكثيراً ما اقترنت صورة الدهر بصورة الصياد الرامي المخاتل الغدّار في شعرنا القديم عامة لا في شعر العصر الجاهلي وحده.

وآية هذا كله أن المشكلة الغامضة التي كانت تؤرق عقل «المثقب» وروحه لم تكن مشكلة عارضة، بل كانت مشكلة في صميم الوجود الفردي والاجتماعي، أو قل: هي مشكلة الشاعر الذي يتندبه القدر ليعبر عن هموم مجتمعه وأحلامه. إنها مشكلة الزمان الآتي المجهول أو« المغيّب» بتعبير «المثقّب» حيث ترقد الأسرار، وتتلفّع بضباب الخيال وعشب النبوءات. وفي ضوء هذه المشكلة ينبغي أن نكمل الحديث عن الناقة.

لقد قلت إن ناقة «المثقّب» هي معادل شعري له، وهذا يعني أن ملامحها العامة ينبغي أن تعبّر رمزياً عنه دون أن تفقد وجودها الموضوعي. لقد عبّر الشاعر تعبيراً صريحاً لا غموض فيه أنه مهموم مُؤرّق، أرقه الغموض واشتباه الأمور عليه، فليس يعرف ما يخبّىء له «الزمان»، وقد أرمضه هذا الزمان وأرهقه في واحدٍ من تجلّياته على نحو ما يظهر في الموقف العاطفي. وأعلن أيضاً أن وسيلته للتحرر من همومه وأرقه هي الناقة «**فسلّ الهم عنك بذات لوث**». فكيف تستطيع هذه الناقة أن تحرّر مبدعها من آلام الزمان وغموضه؟ لا يفلُّ الحديد إلا الحديد ـ فيما يبدو ـ. وإذا كان الزمان قاسياً صلباً تكرّ أيامه ولياليه دون أن يلتفت إلى الوراء، «**وليس ببالي رضا المستريح ولا ضجر الناقم المتعب**» على حدّ تعبير أحمد شوقي، فليس أمام الناقة إلا أن تكون صلبة قاسية تمضي على أمّها دون توقف أو التفات مهما تكن الظروف والمشقات، فكأنها تباري الزمان نفسه وتصاوله، وتقف له رصداً ولو إلى حين. إنهما ـ كما أراهما ـ:

غـــريمانِ هـــذا بأسُـــهُ بـأسُ غـــاشمٍ
وهـــذا أخـــو الضرّاءِ جـــدَّ وشمّـــرا

هل جاوزت بهذه الرؤيـة والقول العلاقة بين الناقة/ الشاعـر والزمان؟ لا أظن. إنها منازلة غير متكافئـة، ولكن لا مناص منها. ولقد حصّن الشاعر نـاقته، وأمدّها بكل مـا يملك من أسباب القـوة، فقد غـذاها حتى عـلا سنامهـا واكتنز، وجعلهـا مقلاتاً لم تهدر طاقتها بكثرة الحمل والإرضاع، وتخيّرها من أكرم الإبل وأنجبها، فكأن مواقع ثفناتها لصغـرها معرّس القطا الجوني، وكأن مناخهـا ملقى لجام، يريد أنها إذا بركت تجافت عن الأرض، وذلك لعتقهـا وكرمها وبقاء قـوتها. وتخيّرها قلوصاً شـابة فصريف أنيـابها كصـوت الحمام. هكـذا أبـدع الشـاعـر ناقتـه، وسـوّاهـا بخيـالـه وإحساسه، فكانت «**ذات لوث عذافرة كمطرقة القيون**»، وكان خليقاً بها أن تنازل الدهر وتصاوله. وأتمنى أن تستوقفك هذه الصورة «كمطرقة القيون»، وأن تعيد النظر فيها لترى أنها صورة شقيقة لصورة تميم بن أبي بن مقبل «**ما أطيب العيش لو أن الفتى حجـــر**»، نشـأت كلتاهما في رحـم واحدة. وأحب أن تضيف إليهما صورة ثالثة لأبي ذؤيب الهذلي ـ وهو شـاعر مخضرم ـ وردت في سياق رثائه لأبنـائه الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، يقول:

حَتـى كـأني للحـــــوادثِ مـــــروةٌ
بصفـــا المشرّقِ كل يـــومٍ تُقْـــرَعُ
وتجلّـــــــدي للشـــــــامتينَ أُريهمُ
أني لـــريبِ الـــدهـــرِ لا أتضعضعُ(١٣)*

ولا يغرنّك تجلـد «أبي ذؤيب» وتعاليـه على الموت وريب الدهـر، فقد أبكـاه هذا الدهر مرّ البكاء:

فـــالعينُ بعـــدهمُ كـأنَّ حِـــداقَهـــا
سُمِلَتْ بشـــوكٍ فهيَ عُـــورٌ تَـــدْمَعُ

* المروة: حجر أبيض براق تقتدح منه النار. المشرّق: مسجد الخيف بمنى، وإنما خصّه لكثرة مرور الناس به، فهم يقرعون حجارته بمرورهم.

ولكنه كان يعلم طبيعة الدهر «والدهر ليس بمعتب من يجزع»، فما جدوى الجزع إذن؟ إن أبا ذؤيب وهو يشبه نفسه بالصخرة التي تقرعها أقدام الناس أو الدهر كلّ يوم يتمنّى ـ بصورة مضمرة ـ لو كانت له صلابة الصخرة، أو لو كان مثلها تماماً إذن لكان أقدر على الصبر والتجلد اللذين كان يحاولها بشق النفس، فتفضحه الدموع، وحرقة القلب. إن «مطرقة» المثقب، و «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب ظلال مختلفة لحلم واحد أو رغبة واحدة، هي الرغبة في مقارعة الدهر، وهو حلم الانتصار على هذا الخصم الغاشم الغامض.

وليس من وظيفة لمظاهر قوة الناقة التي تحدثت عنها منذ قليل كالسنام المشرف المكتنز، والضخامة، والكرم، والعتق وسواها سوى تغذية فكرة «الصلابة» في مقارعة الدهر، أو قل: تغذية الصورة «كمطرقة القيون».

وأود أن أقف وأستوقفك قليلاً نتأمّل هذا «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها على امتداد الرحلة، فتقلق وتضطرب وتغذّ السير عجلى لا تلوي على شيء:

بصـــادقـــةِ الـــوجيـفِ كأن هـــرّاً
يُبـــاريها ويـأخـــذُ بـــالـــوضينِ

لست أدري لماذا يذكرني هذا البيت كلّما قرأته بقول شوقي:

وَخَـدّش ظُفْـرُ الـزمـانِ الـوجـوه
وغيّضَ من بشرِهـــــــا المعْجِبِ

وشوقي سليل هذا التراث وابنه البار، والصورة تتكرّر في الشعر الجاهلي في وصف حدّة الناقة ونشاطها وسرعتها كما في قول عنترة:

وكأنما تنـأى بجـانبِ دَفّهـا ال...
وحشيٌّ من هَـزِجِ العشيّ مـؤوِّم
هـرٍّ جنيبٍ كلّما عطفتْ لـه
غضبى اتّقاها باليدينِ وبالفم(١٤)*

* يقول: كأنها من نشاطها يخدشها هرّ قبيح الرأس تحت جنبها.

فهذا «الهرّ» يخدش الناقة ويظفّرها، فتنعطف إليه غضبى تريد الانتقام منه، فيحتمي منها بفمه ويديه، فلا تقوى على أن تناله بسوء. ومثل ذلك قول الأعشى:

بجُلالةٍ سُرُحٍ كأنّ بغرزِها
هِرّاً إذا انتعل المطيُّ ظِلالَها*

وقول أوس بن حجر:

كأن هرّاً جنيباً عند غُرضتِها
والتفّ ديكٌ بِرِجليها وخنزيرُ**

ويعدل الشماخ عن صورة «الهرّ» إلى صورة «ابن آوى»، ولكن دلالة الصورتين واحدة:

كأنّ ابنَ آوى مُوثَقٌ تحت نَحْرِها
إذا هو لم يَخْدِشْ بنابيهِ ظفّرا

ولا ضرورة لهذا التتبّع حقاً، فكل من قرأ الشعر الجاهلي يعرف أن الشعراء قد تعاوروا هذه الصورة. قال ابن قتيبة: «وقالت الشعراء في نفار الناقة وفزعها فأكثرت، ولم تعْدُ ذكر الهرّ المقرون بها وابن آوى»[١٥] قلت: بل ذكرت الديك والخنزير كما في بيت أوس السابق، وذكرت الأخيل أيضاً كما في قول «ضابىء البرجمي»:

بأدماءَ حُرجوجٍ كأنّ بدفّها
تَهاويلَ هرٍّ أو تَهاويلَ أخيلا***[١٦]

هل كان «شوقي» يبوح بما لم يكن أسلافه يحبّون البوح به إلاّ من وراءَ وراء؟

إن «الزمان» ـ في تصوّر شوقي ـ يخدش ويظفّر كهذا «الهرّ» أو «كابن آوى» في تصوّر أسلافه الجاهليين. وعلى أية حال فإن هذا «الهرّ» يعارض ناقة المثقّب ويخدشها ويظفّرها ويقلقها طوال الرحلة، فلا تقوى على أمر ـ أيّ أمر ـ إلا

---

* الغرز: ركاب الرحل من جلد مخروز يعتمد عليه في الركوب.
** الغرضة: حزام الرحل.
*** الدف: الجنب. التهاويل: ما يهول به. الأخيل: طائر يتشاءمون به.

أن تغذّ السير «بصادفة الوجيف»، فكأنها تطارد عـدوّاً خرافياً غامضاً، أو تفرّ من كابوس غامض لا يزال يقلقهـا ويروّعها. أو قل: إن الزمان الذي يخدِّش ظفـره الوجـــوه يعــارض المثقّب ويخدشه ويظفّره ويقلقه طـوال رحلة الحياة فلا يملك إلاّ أن يمضي مروَّعاً تسوقـه الأقدار، وتتصرّف به الأسباب، وتخلف ظنونه الليالي، وتمكر به، فيزداد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، وتسربله حيرة عقليّة قاسية!!

بل نحن نجد في بعض هـذا الشعر صورة «الهرّ» الـذي يخدش الناقة مقترنـة بأمرٍ آخر اقتراناً صريح الدلالة على الدهـر ونوائبه. ففي قصيدة «لجابر بن حُنيّ التغلبي» يذكـر فيها ما كـان من تفرّق قومـه بني تغلب، وتشتت أمرهم، وحزنـه عليهم، نراه يقدّم لهذا الذي هو فيه بحديث الناقة التي يخدشها «الهر». يقول:

أنـــافَـتْ وزافَتْ في الـــزّمـــام كأنها
إلى غَـــرضهـــا أجـــلادُ هـــرٍّ مـــؤوّمِ
لِتَغْلبَ أبكـي إذ أثـــارت رمـــاحُهـــا
غَـــــــوائلَ شرٍّ بينهـــــــا متثلّـمِ
وكـــانـــوا هُمُ البـــانين قبلَ اختـــلافِهِمْ
وَمَنْ لا يَشِـــدْ بنيـــانـــه يتهـــدّم(١٧)

وفي قصيدة لامرئ القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بني أسد قاتلي أبيه نرى هذا الهرّ في حديث الناقة:

فَـــــدَعْ ذَا وَسَـلِّ الهمَّ عنـك بِجَسْرَةٍ
ذمـــولٍ إذا صـــامَ النهـــارُ وهجّـــرا
بعيـــــــــــدة بين المنكبينِ كـأنّها
تـــرى عنـــد مجرى الضّفـر هـــرّاً مشجّـرا
عليهـــا فتـى لم تَحمـلِ الأرضُ مثلَـــهُ
أبـــــرَّ بميثـــــاقٍ وأوفى وأصبرا

هــوالمُنْـزِلُ الأَلاّفِ من جَــوٍّ نــاعطٍ
بني أسـدٍ حَـزنـاً من الأرضِ أوعـرا(١٨)*

فهو يسلّي همّه بهذه النـاقة ـ كما يقـول ـ وهو هـمّ ثقيل، فليس استرداد ملك أبيه بالأمر السهـل اليسير. ولكن هذه الناقة ــ على قوتها ـ يخدشها هـذا الهرّ وينفّرها، أو قل: ولكن امرأ القيـس الفتى الذي لم تحمل الأرض مثله ــ كما يزعم ــ خدّشـه ظفر الزمان حتى أدماه، ولا يزال حتى ساعته قلقاً مرتاباً في موقف الدهر منه:

بكى صــاحبي لمّا رأى الــدربَ دونــه
وأيقـنَ أنّـــــا لاحقـــــانِ بقيصرا
فقلـتُ لـــــــهُ: لا تبـكِ عينُـكَ إنما
نحــاولُ مُلكــاً أو نمــوتَ فَنُعــذَرا

ولكن الناقة ــ أو الشاعر ـ لا تستسلم، بل تستجمع قـواها، وتتحوّل من جفاف الصحراء إلى طـراوة اليمّ، فتغدو سفينة ماهرة تصارع الأمـواج العاتية، وتعلو عليها. لقد جفّ ريق الشاعر، وأنهكته مرارة العطش في هذه الصحراء، فليـبلّ ريقه بقطرات من الماء ولو خالطتها ملوحـــة البحـر أو مـرارتـه. وأنا لا أعرف، ولا أحـد يعرف، إلى أين تتجـه هذه السفينـة، ولا أين مقاصـدها؟ لكأنها مؤرّقة بفكـرة «الرحيل» إلى ذلك «المجهول الغامـض» حيث ترقد الأسرار في شِعاب المرجـان واللؤلؤ، وتتدثّـر بموج البحر وفتنة العقل السـاحرة. أرأيت كيف تلتفّ الصـورة على نفسهـا؟ وكيف تتـداخل مستويـات الشعـر الصريحة والغـامضة؟ وهل كـان «المثقب» يعرف إلى أين يتّجـه حقاً؟ ألم يكن الغمـوض يلفّ ذلك المجهول الذي يسعى إليـه، ولكنه على الرغم من ذلك لا يكفّ عن الرحيل بحثاً عن السرّ «المغيّب»؟

ومـــــا أدري إذا يمّمـتُ أمـــــراً
أريـــــــــــد الخير أيُّهما يليني

* الضفر: حبل مفتول يشد بـه البطان. المشجر: المربوط إليها. وصفها بـالنشاط حتى كأن هراً ربط إلى حزامها فهو يخدشها وينفرها. ناعط: حصن. الحزن: الغليظ الخشن من الأرض.

أألخير الـــــذي أنـــــا أبتغيـــــه
أم الشرّ الـــــذي هـــــو يبتغيني
دعي مـــا قـــد علمت سأتّقيـــه
ولكـــن بـــــــــالمغيّب نبئيني

لقد أرهقه الزمان، وأنهكته مرارة التفكير فيه، فاشتبهت عليه المواقف، وحار في أمرها، فالغموض يكتنفها من كل جانب: موقف «فاطمة» منه غامض، وموقف صديقه «عمرو» منه غامض، وموقف الحياة منه غامض. إنه يأبى أن يستسلم لعجز «العقل»، ويصر على اكتشاف أسرار الزمان، ومعرفتها معرفة صافية نقيّة، ولكن الزمان خصم مراوغ، ومعرفة أسراره مطلب قصيّ معاند. وبين هذا الإحساس بالعجز والوعي بالقوة تكمن مأساة «المثقّب».

***

رؤية يقينيّة سوداء

إذا كان الزمان قد أرّق «المثقب»، وأرهق عقله، وبدا له غامضاً متلبّساً، فحار في أمره حيرة قاسية، فإنه قد أشقى «علقمة الفحل» بوضوحه وصرامته، وملأ ما بين جوانحه بشوك الحسرة، فتشاجر في ضميره إحساس حادٌ عميق بأن زمان الصفو والعيش الوريق قد تولّى ولن يعود، ورغبة ملتاعة يائسة في أن يتنسّم نفحة من أريج العمر الجميل الذي بدّدته الأيام، وغاله ريب الزمان الذي يترصّد المسرّات. إنه منجل الدهر الذي يحصد سنابل الحُب والغبطة والفرح، وهي الذات الشاعرة التوّاقة إلى مرجان الغبطة وأقحوان الفرح وخيول الحبّ المطهّمة الشموس. ما كان أصدق «المعرّي» وهو يصوّر هذه المواجهة الخاسرة بين الشاعر والدهر:

هِيَ العنقـــــاءُ تكبرُ أن تُصـــــادا
فعـــانِـــدْ مَنْ تُطيق لـــه عِنـــادا
ومـــــــا نهنهتُ عن كِبرٍ ولكن
هِيَ الأيـــــامُ لا تعطي قِيـــــادا

فماذا يفعل «علقمة» في مواجهة الدهر الذي عصف به كتنّين الصحراء، وطار بأحلامه الموشّاة العابقة بالعطر، والمتمثلة بحبيبته «سلمى» وظعائنها التي فاجأته برحيلها في غبشة الفجر؟ ليس أمامه من سبيل سوى اللحاق بها مستجمعاً كل أسباب القوة لعله يستطيع أن يستردّها من يد الدهر.

هل تُلْحِقَنّي بـأُخـرى الحيّ إذ شَحَطـوا
جُلـذِيّـةٌ كأتـانِ الضّحلِ عُلكـومُ
قـد عُـرِّيَـتْ زمنـاً حتى استقلَّ لها
كِترٌ كحـافـةِ كِيْرِ القَيْنِ مَلمـومُ
كأنّ غِسْلَـةَ خطميّ بِمِشْفَـرِهـا
في الخدّ منهـا وفي اللّحْيينِ تَلغيـمُ
تُـلاحظُ السـوطَ شَـزْراً وهي ضَـامِـزَةٌ
كما تَـوجَّسَ طـاوي الكشحِ مـوشـومُ
بمثلِهـا تُقْطَـعُ المومـاةُ عـن عُـرُضٍ
إذا تَبَغّـمَ في ظلمائِهِ البـومُ(١٩)*

إن «علقمة» يستعين بالناقة وحدها ليلحق بحلمه، ويستردّه من قبضة الدهر. وهذا كلام واضح لا يحتاج إلى فطنة لمعرفة حقيقة هذه الناقة. إنها معادل موضوعي للشاعر. ولكن منازعة الدهر مغامرة شاقّة، بل إن الشاعر أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة منا، وأقلّ تفاؤلاً مما نظن، ولذا فهو يبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراشح بالتمنّي وما

---

* شحطوا: بعدوا. جلذية: ناقة صلبة. أتان الضحل: صخرة تكون في مسيل الماء. علكوم: غليظة.
عريت: أطلقت للمرعى. استقل: ارتفع وأشرف. الكتر: السنام. كير القين: موقد نار الحداد.
ملموم: مجتمع متماسك. الغسلة: ما تغسل به الرأس من الخطمى وغيرها. الخطمى نبات يغسل به.
التلغيم: من اللغام، وهو زبد تخالطه خضرة مما رعت. الشزر: النظر بمؤخرة العين.
الضامزة: التي لا ترغو من ضجر، ولا تجتر وهي عاضة على أسنانها، وذلك ممدوح منها.
طاوي الكشح: ثور وحشي. موشوم: في قوائمه خطوط سود. المومأة: الفلاة. عن عرض: أي يعتسفها على غير قصد أو هدى. تبغّم: صوّت صوتاً مختلساً.

يشبه اليأس «هل تُلحقنّي . . .»، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ لا يستطيع أن يخنع ويتجرّع ماء الهزيمة الكدر المرّ، ولا يملك إلاّ أن يجرّب مناوشة هذا الدهر، وأن يزداد اصطلاء بحرّه، أو كما قال في القصيدة نفسها مستخدماً لفظاً صريحاً في الدلالة على الدهر:

وقد عَلوتُ قُتُودَ الرّحلِ يَسْفَعُني
يومٌ تجيءُ بهِ الجوزاءُ مَسمُومُ
حامٍ كأنّ أُوارَ النارِ شامِلُهُ
دونَ الثيابِ، ورأسُ المرءِ مَعمومُ*

أترى صورة اليوم أو الدهر هنا؟ إنه «يوم» مسمومٌ حامٍ كأن لهيب ناره يخترق الثياب ويحرق البدن!! هذا هو «الدهر» كما يتصوّره «علقمة»، وهذا هو الدهر الذي يتوجّس من مناوشته «كما توجّس طاوي الكشح موشوم». ولكنه سيصبر على منازلته متجلّداً لا يعرف الضجر، يعض على أسنانه من هول الموقف كهذه الناقة «الضامزة» تماماً. إن هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للناقة هي صورة المحارب في المعركة. انظر إلى قول عنترة:

ولقد حفظتُ وَصاةَ عمّيَ بالضحى
إذ تقلصُ الشفتانِ عن وَضَحِ الفمِ

إنه وقت الخوف، حين يعض المحارب على أسنانه عضاً. وهذه هي حال الناقة «الضامزة». ولعلّ الدلالة المعجمية تزيد المعنى جلاء «ضمز البعير: أمسك جِرّته في فيه، ولم يجترّ من الفزع، وكذلك الناقة». فالضموز إذن حركة مادية حسية تكشف عن حركة نفسية هي الخوف. وقد تردّدت هذه الصورة في الشعر الجاهلي مقترنة بمشاعر الخوف والرهبة على نحو ما نرى ـ تمثيلاً لا حصراً ـ في قول «عمرو بن قميئة»:

تجاوزتُها راغباً راهباً
إذا ما الظباءُ اعتنقنَ الظلالا

---

* قتود الرحل: عيدانه. يسفعني: يلفحني حره ولهيبه. الجوزاء: من بروج السماء تطلع في أشد ما يكون من الحر. مسموم: فيه السموم، وهي ريح حارة. حام: شديد الحر. معموم: معصوب بالعمامة.

بضـــامِـــزَةٍ كـأتـــانِ الثميـــ . . .

ل عَيرانـــــةٍ مـــا تشكّى الكـــــلالا*

بل إن «بشر بن أبي خـازم» يضمّ هـذا اللفظ إلى معجم الحرب في الجاهليـة ضمّاً صريحاً، ويقطع بذلك الجدل حـول أشباح الحرب التي تتراقص حـوله. فهـو يهجو بني سُليم، ويعيّرهم بما كان من أمرهم في حربهم ضدّ قبيلته، فيقول:

وقـــد ضَمـــرَتْ بجـــرَّتِها سليـمٌ

مخافَتنـــــا كما ضَمَـــــزَ الحمارُ

إن علينـا إذا أردنـا أن نفهم هـذا الشعر فهماً صحيحـاً أن نُعنى بحيـاة الألفـاظ وعلاقاتها فيه عناية فائقة. ومـا أكثر ما دعا د. مصطفى ناصف إلى هذا الأمر، وألحّ عليـه، وطبّقه في دراسـاتـه لـه، وأثبت ـ بغض النظـر عن كل مـا يقـال حول هـذه الدراسات ـ أنه من خير قراء هذا الشعر ومفسريـه. لقد كانت الناقة «الضامزة» في حالة تشبه الحرب إذن، فهي تعضّ على أسنانها خوفاً وتتوجّس شراً مما هي فيه. فمن هـو هذا الخصم الـذي تعانـده، فيثير الـذعر والهواجس في نفسهـا، وتلحظه شـزرا بمؤخرة العين، كأنها تخشى أن تواجهه؟

تـلاحظُ الســوطَ شــزراً وهي ضــامــزةٌ

كما تــوجّس طــاوي الكشـحِ مــوشــومُ

هل سألنا أنفسنا مرة: ما وظيفة هذا السوط الذي يلسع ظهر الناقة؟ وهل حاولنا أن نربط بين هذه الوظيفـة ووظيفة «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها طـوال الرحلة؟ لا فرق بينهما عند التحقيـق. يزعم الشـاعر أنّ «الهرّ» و «السـوط» يظهران حـدّة الناقـة وسرعتها ونفارها، وأزعم أنهما رمزان للدهر. ألم نقل: إن الناقـة معادل موضوعي للشاعر؟ فمن ذا الـذي يجلده على امتـداد الوقت، فيتـوجّس ويـرتاع ويـرقبه بطـرف العين مراقبـة الحذر الوجل؟ لقـد كان «علقمـة» يدرك خطـر مناوشة الـدهر، فحصّن نـاقته، وأمـدّها بكل أسباب القـوة ـ كما فعل المثقّب من قبل ـ، أطلقها تـرعى زمناً فسمنت واكتنـزت، وعلا

* تجاوزتها: ضمير النصب عـائد على البيداء التي سبق ذكـرها. العيرانـة: الناقة التـي تشبه العير في نشاطها وسرعتها.

سنامها مشرفاً صلباً كأنه حافة كير الحدّاد، وغدت في اكتنازها وامّلاسها كصخرة الماء الضخمة التي زادها الماء صلابة واملاساً. ها نحن أولاء مرة أخرى أمام صور «الصلابة» التي يحلم بها الشاعر. هل تعتقد أن «صخرة الماء» ههنا تختلف في قليل أو كثير عن «مطرقة القيون» عند المثقّب، و«حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب؟ إنها جميعاً تعبّر عن صبوة الروح الجامحة إلى «الصلابة» ليكون المرء قادراً على مقارعة الزمان والانتصار عليه. لقد كانت الصم الصلاب ـ كما لاحظ د. مصطفى ناصف ـ «أداة التعبير الذي يتخيّره الشاعر لملاحقة فكرة الدهر»[٢٠]. ولا يكتفي علقمة باعتساف الفلوات بغير هاد ودليل «بمثلها تقطع المومأة عن عرض»، ولكنه بإحساسه بوطأة الزمان وقسوته وريبه يجلّل وجه الصحراء بسدوف الظلمة الحالكة، ويبثّ فيها نذر الشؤم والشرّ والخراب «إذا تبغّم في ظلمائه البوم». وأعتقد أن نعيب هذا النذير الأشأم في هذه الصحراء المدلهمة كان إخباراً رمزياً بما انتهت إليه المعركة بين الناقة والدهر، وقد جاء في أعقابها مباشرة:

تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامزَةٌ
كما توجّسَ طاوي الكشحِ موشومُ
بمثلها تُقْطَعُ المومأةُ عن عُرُضٍ
إذا تبغّمَ في ظلمائه البومُ

ليس في هذه الصحراء هادٍ ولا دليل ولا سند. كل ما فيها ينزع الأمان من النفس، ويذعر ويروّع، فتحدق نذر الخطر بالشاعر، وينقلب صفو العيش كدراً. ومشكلة «علقمة» أنه يدرك هذه الأمور كلها، ويدرك ما هو أكثر منها، ويعرف ويحس أنه أمام خصمٍ غاشم لا قِبَلَ له به، ولعلّ هذا الإحساس والمعرفة هما اللذان دفعا الشاعر إلى السكوت عن مصير الناقة في مناوشتها للدهر، وإنابة «البوم» للإخبار عن هذا المصير رمزياً. ولم يكن هذا مصير الناقة وحدها، بل كان أيضاً مصير هذه الرحلة التي اعتسفها الشاعر للحاق بالظاعنات، فقد سكت عنها في غياهب هذا الليل الذي يشقّه نعيب «البوم» منذراً بالشؤم والخراب. لقد أدرك الشاعر ـ فيما يبدو ـ عجزه أمام الدهر، واستسلم لهذه الحقيقة القاسية، وكفّ عن مناوشة هذا الخصم العنيد. وكنّا قد رأينا «المثقّب» من قبلُ يلحق الظاعنات، ويتخيّر واحدة منهن، وينازعها الحديث، ويقابل تهديدها بتهديد مثله. وهذا فرق جوهري بين الشاعرين: شاعر يدرك حقيقة الدهر

إدراكاً واضحاً، فيكفّ عن مناوشته ويستسلم، وآخر يحس أن الدهر غامض ملتبس، فيرهقه هذا الإحساس، ويدفعه إلى مناوشته الدائبة لعلّه يكتشفه عبر هذه المناوشة، ويعيه دون التباس أو غموض.

لقد سكت «علقمة» عن مصير الناقة والرحلة، وتركنا نفتّش عن مصيرهما في هذا الليل البهيم. ولم يكتف بذلك، بل وجد في هذه الظلمة الداجية فرصة للفرار من وجه الدهر، فتوغّل فيها يخوض غمراتها حتى انشقّ عنه الصبح ـ أو عن ناقته لا فرق ـ وهو في بُلهنية من العيش لا يطوف بها طائف من كدر. لقد تحرّرت الناقة من مساورة الدهر ومناوشته، وغدت «ظليماً» أمكنه الرعي، وطاب له المرعى، فهو ينقف الحنظل القاسي ويخذم التنوّم الطري ـ لاحظ ما في هذين الفعلين «ينقف» و«يخذم» من رهافة الإحساس ودقّته وثرائه ـ وتهبّ عليه رياح الحياة رُخاء، فليس يعجله مُعجل، ولا يستحثّه مستحث!! ومازال على هذه الحال من الحبور والغبطة حتى تذكّر بيضه، وهاجه مطرٌ رذاذٌ في يوم مغيوم، فانطلق إلى ما تذكّر يبدي فنوناً من العدو كلها رائق معجب، فكأنه ـ وفق بعض الشروح ـ في رشاقته ومخالفته بين فنون العدو ضفدع ذكر كبير يتقافز في مياهه وقد ملأته الحياة غبطة وسروراً. فلما وصل إلى «أدحيّه» طاف به طوفين يقفره ويطمئن أن أحداً لم يسبق إليه في غيبته أو أن أحداً لا يراه، ثم أوى إلى فراخه الصغار التي تجمعت وتداخلت فكأنها أصول الشجر الرابية بما سفت عليها الرياح، وطفق يراطنها بنقنقته وإنقاضه، فتجيبه بمثل ما فعل، فكأنه وكأنها الروم تتراطن في قصورها، ومن حوله وحول هذه الأفراخ النعامة الأم تحفّه وتلتصق به، وتجاوبه بصوت يخالطه الإحساس بالبهجة فكأنه ترنيم أو غناء!! أرأيت إلى هذه الأسرة المتوادّة المتراحمة، يظللها الحب، وتعمر قلوبها البهجة، وتغمرها عاطفة الأبوة النبيلة الجيّاشة وحنان الأم المتدفّق، وحبورها المتوهج الذي يكاد ينقلب إلى غناء ورقص بعودة الزوج والتئام الشمل؟!

أية مشاعر إنسانية نبيلة مدهشة هذه التي استطاع «علقمة الفحل» أن يبثّها ويصوّرها في هذا المشهد العاطفي الفريد؟

كأنها خـــاضِـبٌ زُعـــرٌ قـــوادِمُـــهُ
أجنى لَـــهُ بـــاللِّـــوى شريٌ وتَنّـــومُ

يظـلُّ في الحَنظلِ الخُطبـــانِ يَنقُفُـــهُ
ومـــا استطفَّ مـن التنّـــومِ مَخذومُ
فـــوهُ كَشَـقّ العصـــا لأيـــاً تَبيّنُـــهُ
أَسَكُّ مـــا يسمعُ الأصـــواتَ مَصْلـــومُ
حتى تـــذكّـــرَ بيضـــاتٍ وهيّجَـــهُ
يـــوم رذاذٍ عليـــه الـــدّجنُ مَغيـــومُ
فـــلا تـــزيّـــدُهُ في مَشيـــهِ نَفقٌ
ولا الـــزفيفُ دوينَ الشـــدّ مَســـؤومُ
وَضّـاعـةٌ كعصـا النهـديِّ جـؤجـؤهُ
كأنـــه بتنـــاهي الـــرّوضِ عُلجـــومُ
يأوي إلى حِسكـلٍ حُمرٍ حـــواصلُـــهُ
كأنـــهُ حـــاذرٌ للنّخسِ مَشهـــومُ
يـــوحي إليهـــا بـإنقـــاضٍ وَنَقْنَقَـــةٍ
كما تَـــراطنُ في أفـــدانِها الـــرومُ
تَحفُّـــهُ هِقْلـــةٌ سَطعـــاءُ خـــاضِعـــةٌ
تُجيبُـــهُ بـــزمـــارٍ فيـــهِ تَـــرنيم*

---

* الخاضب: ذكر النعام. زعر: ج أزعر، وهو القليل الريش. القوادم: الريشات المتقدمات في أول الجناح.
أجنى: أدرك أن يُجتنى. اللـوى: مسترق الرمـل. الشري: شجـر الحنظل. التنـوم: ضرب من الشجر. الخطبان: المخطط. ينقفه: يستخرج ما فيه. استطف: ارتفع. مخذوم: مقطوع ولا يكون إلا للطـري. كشق العصا: متـلاصق. أسك ما يسمع الأصـوات: صغير الأذن، فكأنه استكثر عليه كلمة أذن!!
مغيوم: ذو غيم. التزيد: ضرب من السير. نفق: قصير الغاية. الزفيف. ضرب من السير.
وضّاعة: سريع. كعصـا النهدي: أي صلب كعصا مصنوعة من شجـر النبع الصلب الذي يكثر في بلاد قبيلة «نهد».
التناهي: ج تنهية، وهـي المكان المطمئن. العلجوم: الذكر الكبير مـن الضفادع أو البعير الطويل المطلي بالقطران. الحسكل: الأفراخ الصغيرة.

لقد فرّ «علقمة» من مواجهة الزمان، وفاءَ إلى الماضي الجميل يتفيّأ ظلاله الوارفة، ويتنسّم أريجه الطيّب، هـذا الماضي الـذي بدّدتـه الأيـام، وكان يحلـم باستمـراره أو استرداد بعضه من قبضة الدهر. إن الاستطراد في معرض الصورة ـ كما هي الحال هنا ـ ظاهرة فنيـة بارزة في شعرنا القديم لا أرى ضرورة لسوق الشـواهد عليها، فهي تنتشر انتشاراً واسعـاً في أرجاء هذا الشعر، ولا سيما في حـديث الناقـة والظعـائن والكرم. فلا يكاد الشـاعر يشبه ناقته بحيوان وحشي حتى يستطرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبه الظعائن ببستـان النخل حتى يستطرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبـه ممدوحه بالنهر حتى يستفيض في حـديثه وهكذا... وأرجو ألا يخدعك الشاعـر فتتوّهم أنه أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة أو تصوير الهوادج أو تصوير كرم الممدوح كما يزعم. لا شيء في هذا الزعم يستحق أن تعنّي نفسك بـه إلا إنكاره ودحضه. ولكنها مـوضوعـات ينفـذ إليهـا الشعراء بطـريقـة فنية مـاكـرة للتعبير عن همومهم ورؤاهم ومـواقفهم. بعبارة أخـرى: إن وظيفـة الاستطراد في معـرض الصـورة هي «التجسيم والتشخيص» والإيهام «بالموضوعية والحياد» في آن.

وأنـا أزعم هنا أن «علقمـة» استطرد في حـديثـه عن «الظليم» ليجسّم إحساسـه بالحياة وجمالها وإشراقها ووضاءتها حين يحياها المرء في غفلة عن عين الدهر. وقد أبدع «علقمة» حين راح ينمّي هـذه الأحاسيس والمشاعر والانفعـالات، ويزيدها تـوهّجاً وإشراقاً من خلال الظليم الـذي ظلّ يرتقي بصورته حتى بلغ بها في اقتـدار فني باهر مرحلة «التشخيص»، فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة، بكل ما تموج به من الفرح والحبور والغبطـة والحب والتراحم والغناء وما يشبه الـرقص، لا يميزها من بني البشر مائز، فهي تتراطن «كما تراطن في أفدانها الروم». ولم يتسع شاعر جاهلي ـ أكاد أقول: شاعر عربي ـ في حديث الظليم كما اتسع علقمة، ولا بلغ مبلغه في الفتنة والبهـاء. ولعلّ «ثعلبة بـن صعير المازني» في رائيته المفضّليـة قـال في تصويـر الظليم فأحسن، ولكنه لا يجاري «علقمـة»، ولا يلحق به، وإن كـان على مقربة منـه. وقد مضى زمن طويل وأنا أفكـر في قصة هذا الظليم التي قرنتها ذات يـوم بقرن واحد مع قصص الحيوان الوحشي لأنها ترد كهذه القصص في معرض الحديث عن الناقة[٢١]. ولم أهتدِ إلى شيء في أمرها سوى أنها مختلفة عن تلك القصص اختلافاً عميقاً، فليس

فيها ما في تلك القصص من الشقاء وضروب العدوان والصراع والخوف والموت، بل هي النقيض. ولم أزل مؤرّقاً بها حتى انتهيت إلى ما أنا فيه. إنها لا تعبّر عن الحياة ونواميسها، بل تصور وتجسّد وتشخّص هذه الحياة في إقبالها العذب، وجمالها الأخاذ، ومشاعرها النبيلة الحارّة حين يغمض الدهر كلتا عينيه عنها إلاّ في النادر جداً الذي يعدّ انحرافاً له دلالته كما في معلقة «الحارث بن حلّزة». فإذا سألت: لماذا كان حديث «علقمة» عن الظليم حديثاً عن الماضي الجميل دون غيره؟ قلت: لذلك ثلاثة أسباب هي: حديث الظعائن، ومطلع القصيدة وتاليه، والحكمة. إن وحدة «الظعائن» في القصيدة صورة رمزية لذلك الماضي الجميل الذي انقلب الدهر به. ومشهد الظعائن ـ في حقيقته ـ مشهد عاطفي غرامي، والمواقف العاطفية الغرامية ـ على ما نعرف ـ صالحة لحمل دلالات رمزية. وقد اقترن حديث الظعائن في قصائد كثيرة من هذا الشعر بهذه الدلالات[٢٢]. وهذا يعني أن وحدة «الظليم» هي موازاة رمزية لوحدة «الظعائن» ولكنها أنقى منها وأصفى، فقد نقّاها الشاعر أو نقّتها الذاكرة من كل شوب.

لم أدرِ بالبينِ حتى أزمعوا ظَعَناً
كلُّ الجمالِ قُبيلَ الصبحِ مَزمومُ
رَدّ الإماءُ جِمال الحيّ فاحتملوا
فكلُّها بالتزيّدياتِ مَعكومُ
عَقْلاً وَرَقْماً تظلُّ الطيرُ تَخْطَفُهُ
كأنهُ مِنْ دمِ الأجوافِ مَدمومُ
يَحملنَ أتْرُجّةً نَضْحُ العبيرِ بها
كأنّ تطيابَها في الأنفِ مَشمومُ
كأنّ فارةَ مِسْك في مَفارقِها
للباسطِ المتعاطي وَهْوَ مَزكومُ
فالعينُ مني كأنْ غَرْبٌ تَحُطُّ بِهِ
دَهماءُ حارِكُها بالقِتْب مَحزومُ

من ذكـرِ سلمـى ومـا ذكـري الأوانَ لها
إلا السَّقـــــاهُ وظنُّ الغيـبِ تَـــــرجيـمُ
صِفْـرُ الـوِشـاحينِ ملءُ الـدرعِ خَـرْعَبَـةٌ
كـأنها رشـأٌ في البيـتِ مَلـــــــــزومُ*

لقد فاجأ الفراق الشاعر «لم أدر بالبين حتى. . .»، فلم يدر به إلا حين انتهى كل شيء، فقـد عقدوا العـزم على الرحيل، وأجمعـوا عليه، فكل جمالهم مـزمومـة في غبشة الفجر. ومتـى كان الدهر ينذر النـاس بخطوبه؟ ستقول: هـذا تأويل بعيد. وأقول: لا حرج. هل فكّرت قليلاً في وقت رحيل الظعن؟ إنه «دوين الصبح»، وهو الوقت عينه ـ أو مقـارب جداً له ـ الذي تحوّلت فيه «النـاقة» إلى «ظليم»، فقد غابت عنّا في غيـاهب الليل، ولم نرها إلا حين انشق الصبح عنها وهي ظليم يـرعى ضروباً من النبت. وإذن فهذا الظليم هـو واحد من تحوّلات الناقة، وهـو واحد من تحوّلات الظعن أيضاً. الناقـة والظليم والظعائن. تجلّيات مختلفة لمواقف الشاعـر من الدهر. مـا يزال رسيـس الشك في نفسك. أقدّر ذلـك. ولكن ألا ترى مـوكب الظعن وهـو يموج بالفتنة والجمال، بما يلوح منـه من الكلل والقطوع النفيسة، وبما يضوع منه من روائح المسك والعبير الفاغمة التي تملأ الهوادج، وتعطـر الفضاء، فيحسّ الشاعر ـ على بعده عنهـا ـ أنها تضمّخ أنفه، بل تضمّخ أنف «المزكـوم» لقوتها وشدّة نفـاذها، وبما فيه من الجمال الفتّان، جمال «سلمى» الذي تمّ واكتمل؟ ألا يكشف هذا الموكب البهيّ عن وفـرة الإحساس بـالجمال؟ ألا يدلّ على أيـام الحبور والغبطـة والنعيم التي عاشها الشاعر يوم كان كل هذا الجمال ملك يديه وقلبه؟ مهما اختلفنا في أمره فإننا لن نختلف في أنـه يرمـز إلى أيـام الصفو والسرور الـوضيئـة التي كـانت تفيض بعذوبـة

* أزمعوا ظعناً: أجمعوا على الـرحيل. مزموم: عليه الزمام استعداداً للـرحيل. التزيديات: ضرب من الستور التي تلقى على الهوادج. معكوم: مشدود بثـوب. العقل والرقم: ضربان من ثياب الهوادج فيهما حمرة. مدموم: مطلي. أترجة: ضرب من الفاكهة طيب الرائحـة، وقد شبه المرأة بها. العبير: أخلاط الطيب تجمع بالزعفران. الفارة: وعاء المسـك. الباسط: الذي يبسط يده. الغرب: الدلو العظيمة. تحط به: تحدر به. دهماء: أراد نـاقة دهماء. الحارك: ملتقى الكتفين. القتب: الإكاف الصغير على سنام البعير. صفر الوشاحين: ضامرة. مـلء الدرع: كبيرة العجيزة. خرعبة: طويلة لينة ناعمة. ملزوم: مربّى في البيت.

الإحساس بـالحياة وجمالها. فمن الذي عبث بذلك الصفـو، وانقلب بذلك السرور، وغال هـذا الإحساس العذب الجميل؟ إنه الـدهر لا أحد سواه. وقـد كانت «الطير» نذيراً بشـؤم هذا الدهر، ورمـزاً له. لنعد قراءة هـذا البيت دون أن نسيء الظنّ بعقول الشعراء:

عقـــــلاً ورقماً تظلّ الطيرُ تَخْطَفُـــــهُ
كأنـــهُ من دمِ الأجـــوافِ مـــدمـــومُ

ما الذي جاء بفكرة الدم وأشباح الموت إلى هذا السياق؟ وما علاقة الطير بالدم؟ ألم أقل: إن علينـا أن نعنى عنايـة خاصـة بحياة الألفـاظ في هذا الشعـر إذا أردنا أن نفهمه فهماً ينقـذه من السطحيـة والابتذال؟ إن عـلاقة الطير بـالدم والحروب عـلاقة وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهله. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن هذه الطير التي تواكب الجيش ثقة منها بما ستظفر بـه من جثث القتلى، وما أكثر ما صوّروا هذه الجثث وقد غـدت طعامـاً لهذه الطير. نرى ذلك في قصيدة بـديعة «لـلأفوه الأودي» يُخلص صدرها للحديث عن الدهر في رؤية يمتزج فيها الصدق والقسوة امتزاجاً يثير الإعجاب:

فَلَـــــهُ في كـلِّ يـــــومٍ عـــــدوةٌ
ليس عنهـــا لامـــرىءٍ طـــار مطـــارُ

ثم يسوق الحديث إلى خصومه «بني هاجر»، ويمضي فيـه مرغياً مزبداً كالحصان الشامس لا يُجرُّ له عنان إلى أن يقول:

كلما سِرْنـــا تـــركنـــا منـــزلاً
فيـــه شتـى من سِبـــاع الأرض غـــاروا
وتـــرى الطيرَ على آثـــارنـــا
رأيَ عينٍ ثقـــــــــــةً أنْ سَتُمارُ
جحفـلٌ أورقُ فيـــــهِ هبـــــوةٌ
ونجـــــومٌ تتلظّـى وشِرارُ(٢٣)*

* ستمار: ستطعم. الجحفل: الجيش. أورق: أي في لونه ورقة كلون الرماد.

ونراه في مدح النابغة الذبياني للغساسنة حين يصوّر جيوشهم، يقول:

إذا مـــا غَـــزَوا بـــالجيشِ حَلَّق فـــوقهم

عصـــــائبُ طيرٍ تَهتـــدي بعصـــــائبِ

يُصـــاحِبْنَهم حتى يُغِـــرنَ مُغـــارَهم

من الضـــاريـاتِ بـــالدمـــاءِ الـدّوارِبِ

ونـراه حين يفتخر «عنترة» بقتلـه ضمضماً والـد هرم وحصين اللـذين يتـوعّدانـه ويشتمانه، يقول:

إن يفعـــلا فلقـــد تـــركتُ أبـــاهما

جَـــزَرَ السِّبـــاعِ وكلِّ نسرٍ قَشعـم*

قـال صاحب الخزانـة: «هـذا المعنى أعني تتبع الطير للجيش الغـازي للأعـداء حتى تتنـاول من القتلى متداول بين الشعـراء قديماً وحـديثاً، وأول من جـاء به الأفـوه الأودي في قوله:

وترى الطير. . . . . (البيت)

. . . . . وأخذه النابغة الذبياني فقال:

إذا ما غزوا. . . . . (الأبيات)

وأخذه الحطيئة فقال: . . . . . .

وأخذه مسلم بن الوليد فقال:

قـــد عـــوّدَ الطيرَ عـــاداتٍ وثقنَ بها

فهـنّ يتبعنَـــــهُ في كـلّ مـــــرتحل»

ومضى يعـدّد الشعـراء الـذين تعـاوروا هـذا المعنى، فـذكـر منهم عـدداً بينهم الكميت الأسدي وابن قيس الرقيـــات وابن جهور الأندلسي وابن نبـاتة المصري، ثم قال:

«وأبدع من هذا كله قول المتنبي:

---

* جزر السباع: أي مقتول تأكله. القشعم: الكبير من النسور.

يُطعِّمُ الطيرَ فيهم طـــــــولُ أكلِهِمُ
حتى تكـــاد على أحيـــائهم تقعُ[٢٤]»

لا مناص إذن من الإقرار بأن بين الطير والحروب علاقة وثيقة، وبأن بينها وبين الدهر علاقة تلوح من وراء وراء في قصيدة «الأفوه». ولم يكن تأويل «الرؤيا» في سورة «يوسف» عليه السلام بعيداً عمّا نحن فيه:

﴿ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾[٢٥].

فيقول يوسف عليه السلام:

«يا صاحبي السجنِ أمّا أحدكما فيسقي ربّه خمراً وأمّا الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قُضي الأمر الذي فيه تستفتيان»[٢٦].

لقد ظلت الطير تتبع هذه الظعائن كما كانت تتبع جيش الأفوه وجيوش الغساسنة، وظلّت تنقض على هذه الظعائن وتخطفها «**تظلّ الطير تخطفها**». أما كان ينبغي أن تدرك هذه الطير أن ما تخطفه ليس لحماً، أو أن يدركها اليأس، فتكفّ عن الانقضاض والخطف؟ مهما يكن من أمر فإن هذه الطير قد حملت معها إلى هذا السياق فكرة «العدوان» التي ارتبطت بها في سياق الحرب. فمن هو العدوّ الذي تنذر به، أو تدل عليه إن لم يكن الدهر؟ ليس في القصيدة حديث عن عدو آخر. ولأمرٍ ما ـ لا أظنه الحب ـ نزف هذا الشاعر دموعه في ساعة الفراق. ها هي ذي أيام العمر الجميل تفاجئه بالرحيل، فتتحمل عنه ظاعنة، أو قل تتسرب من بين يديه كحفنة من الماء «خانتها فروج الأصابع»، فليبك في إثرها ما شاء له القدر أن يبكي.

ومطلع القصيدة يدل هو الآخر على أن أيام الصفو المشرقة الوضاءة التي ترمز لها وحدة الظليم هي العمر الجميل الذي مضى. وقد اختلف الشرّاح في تفسير هذا المطلع وتوجيهه. وأحسن أقوالهم ـ في ظني ـ هو «هل ما علمتَ مما كان بينك وبينها، وما استُودِعتَ من حبّها مكتومٌ عندها، فهي على الوفاء، أم قد صرمتك؟»[٢٧].

هل مـا علمتَ وما استُودِعتَ مكتومُ
أم حبلُهـا إذ نـأتكَ اليـومَ مَصرومُ

ولكن «أم» ههنا هي «أم» المنقطعة، وهي حرف استئناف بمعنى «بل» لا حرف عطف. ومعنى هذا أن الشاعر يُضرِب عن أيام حبه وهواه لأنّ «بل» لا تنفك عن معنى الإضراب أبداً، ويصرّح أن تلك الأيام قد تصرّمت، وأن حبال المودة قد رثت وانقطعت. ألا ترى في هذا التصرّم والانقطاع إيذاناً ببين الظعائن الذي سيحدثنا الشاعر عنه بعد لحظة؟ ويخرج من هذا الإضراب إلى إضراب آخر متمثّل في «أم» منقطعة أخرى! فيكشف بذلك عن حالة من القلق والتوتر واختلاط المشاعر وتدافعها وغموضها:

أم هل كبيرٌ بكى لم يقضِ عَبْرَتَهُ
إثرَ الأحبّةِ يومَ البينِ مَشكومُ*

ما يزال وجه الماضي الجميل يلوح لعينيه، وما تزال أصداؤه العذبة ترن بين جوانحه، فتومض الأماني وميضاً شاحباً في رماد العمر: هل تجازيك وتكافئك ببكائك على إثرها وأنت شيخ كبير؟ ألا ترى في هذا التساؤل الراشح بالتمنّي وما يشبه اليأس صورة دقيقة من قوله وقد حاول اللحاق بالظعن:

هل تلحقنّي بأخرى الحيّ إذ شحطوا
جلذيّة كأتان الضّحل عُلكومُ

ثم ماذا تقول في قوله «أم هل كبير بكى»؟ أكان هذا «الشيخ الكبير» يتحدّث عن النساء حقاً أم كان يرثي عمره الغابر الجميل الذي يراه أمامه كومة من رماد، فيتمنى محزوناً يائساً لو يشبّ ضرام هذا الرماد أو بعض ضرامه من جديد!

وتكشف وحدة «الحكمة» أيضاً عن حقيقة وحدة «الظليم» وارتباطها بالماضي، فهي تعقب وحدة الظليم مباشرة، مبتدئة بحرف الإضراب «بل» صريحاً صارماً كحدّ السيف هذه المرّة:

---

* لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء. مشكوم: مثاب مكافأ.

تحفّــة هقلــةٌ سطعــاء خــاضعــة
تُجيبُــه بــزِمــار فيــهِ تــرنيمُ
بل كـلُّ قــومٍ وإن عــزّوا وإن كثــروا
عــريفُهُمْ بأثــافي الشرّ مَــرجــومُ

شلاّلٌ أسود حـالك السواد من الحكمة ينهمر في وجدان الشاعـر وروحه، فيبدد من عـالمه الضياء وينسخـه!! وتكشف وحـدة الحكمة عن رؤيـة «يقينيّة مطلقـة»، ولكنهـا رؤية قـاسية حـالكة السـواد. إنـه الدهـر الغاشم هـادم اللذّات، ومفـرّق الجماعات، والمتربّص أبداً بالبشر.

تبدأ وحدة الحكمة ـ كما قلت ـ بهذا الإضراب القاطع القاسي، فنتحوّل من صفاء الحيـاة وبهجتها وإشراقهـا، وإقبـالها العذب الجميل إلى حلكتهـا وقتـامتها، وعبثيتهـا الفاجعة، ولامنطقيتهـا، وقسوتها الصماء. إنها مفارقة قاسية لا يأتي بها الشـاعر لإظهار التقابل والتنـاظر، بل لإظهار ضعف الإنسان وتصـدّعه وانكساره أمام جبروت الـدهر وغشمته. ولذا بدأ الشـاعر حكمته بالحديث عن هذا الدهـر وعدوانه على البشر، فقد نصبهم بعزّهم وكثرتهم دريئـة يرجمها بأثافي الشر الثقيلة، فيهدم هـذا العز، ويبدد هذه الكثرة. وليست هذه الأثافي سوى نوائبه وريبه. وأدار الشاعر كثيراً من أبيات الحكمة ـ كما هو متوقّع ـ حول هذا الخصم الـذي لا يقهر، ولا يعرف إلاّ التدمير، فإذا جاوزه فإلى أقدار عمياء لا تعرف المنطق، فكأنها ضرب آخر من الهدم والتدمير.

بل كـل قــومٍ وإن عــزّوا وإن كثــروا
عــريفهم بأثــافي الشرّ مَــرجــومُ
ومُطْعَمُ الغُنْمِ يــومَ الغُنْمِ مُطْعَمُــهُ
أنّـى تــوجَّــهَ والمحــرومُ محرومُ
وَمَنْ تعــرّضَ للغِــربــانِ يــزجــرُهــا
على ســلامتــهِ لا بــدَّ مَشــؤومُ
وكلّ حِصـنٍ وإن طــالت ســلامتُــهُ
على دعــائمــهِ لا بــدَّ مهــدومُ

إنه الشر والتدمير والشؤم والهدم والحرمان ولا شيء وراء ذلك سوى هذه الأقدار العمياء التي تقسم الناس اعتباطاً إلى «غانم» و «محروم». لا أعرف لماذا كلّما تخايل أمامي موقف الشاعر الجاهلي من الدهر غافلتني الروح، ورفرفت في فضائها قصيدة «شوقي» «تلاميذ المدرسة ومصاير الأيام»:

قطيعٌ يُـــزجِّيـــهِ راعٍ مـن الدهـــــ
ـر ليسَ بِلَيْـــــــــــنٍ ولا صُلّـبِ
أرادَ لمن شـــــــاءَ رعـيَ الجديـبِ
وأنـــزلَ مـن شـــاءَ بـــالمُخصـبِ
وروّى على رِيّها النـــــاهـــــلات
وردَّ الظّماءَ فلـــــــــــم تشربِ

ولست أظن هذا الراعي كما صوّره شوقي «ليس بلين ولا صلّب»، ولكنه جائر غشوم، وكيف يكون الجور إذا لم يكن في هذه الأقدار التي يوزّعها على هذا القطيع اعتباطاً؟

وانظر إلى هذا اللعب ـ أو العبث الغافل ـ الذي يقع في سياق الدهر:

والمالُ صـــوفُ قَـــرارٍ يلعبـــونَ بِـــهِ
على نِقَـــادتِـــهِ وافٍ وجَلـــوم*

فالناس مختلفون منهم الغني المكثر، ومنهم الفقير الذي لا مال له كالأغنام الصغيرة منها ما هو وافي الصوف كثيره، ومنها ما لا صوف له. والناس «يلعبون ويعبثون». كلّ بما يملك. الحياة ـ في تصوّر علقمة ـ لعب وعبث، والحقيقة الصلبة الخالدة هي الدهر. لقد أضرم الدهر النار في ثوب العمر، فأحرقته إلا قليلاً. ووقف «علقمة» يتأمّل رماد أيامه، فبدت له الحياة عبثاً ولهواً يخوض فيهما الخائضون، أو كما قال «ذو الرّمة» بعدئذ بزمن: «ودنيا كظلّ الكرم كنا نخوضها». لقد أدرك «علقمة» أن الحياة لعب وعبث، ولكن آفاق روحه كانت محدودة ضيقة فلم يقوَ على التحليق في الفضاء البعيد. كان يحسّ

* القرار: غنم صغار الأجسام. على نقادته: على صغر أجسامه. الوافي: التام الكثير. المجلوم: المجزوز.

أنه إنسان مأزوم، وأن الحياة من حوله مـأزومة أيضاً، وكلّما ضمّ جناحيه إلى صدره يهمّ أن يطير رأى سيف الـدهر مسلّطـاً فـوق عنقه، فـاستعصم بنفسـه، ونـازعه حنين مشـوب باليأس إلى الإفلات من قبضة الدهر. ولم يستطع الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل أن يتحرّر مـن سطوة الـدهر يـوماً، ولكن تغيّراً ملحـوظاً اعترى مفهـوم «الدهـر» بعد أن أشرقت الجزيـرة العربيـة بنور الإسلام، وانفتحـت آفاق الـروح على العالم الآخـر متجاوزة صخرة الدهر العملاقة التي كانت تسـدّ عليها الجهات. ظلّ الدهر في الشعر العربي بعد الإسلام خصماً عنيداً، لكن الروح بدت في كثير من الأحيـان قادرة على أن ترفّ بجناحيها فوق صخرته العاتية ميّممة عالما آخر. لقد تحدّث القرآن الكريم في سور متعدّدة عن الحياة الدنيا ووصفهـا بأنها «لعب ولهو»، وقرن حديثـه عنها بحديثه عن الحيـاة الآخرة الخالدة. وتحدث عن حياة الذين كفروا بآياته فوصفها باللعب أيضاً.

«وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعقلون»(٢٨).

«ومـا هـذه الحيـاة الـدنيـا إلا لهو ولعـب وإن الـدار الآخـرة لهي الحيـوان لـو كـانـوا يعلمون»(٢٩).

«اعلمـوا أن الحيـاة الـدنيـا لعب ولهو وزينـة وتفـاخـر بينكم وتكـاثـر في الأمـوال والأولاد»(٣٠).

«فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذي يوعدون»(٣١).

«فويل يومئذ للمكذّبين الذين هم في خوض يلعبون»(٣٢).

لعلّنا ندرك الآن سرّ وقوفي المتأنّي على تصوّر «علقمة» للحياة «لعب وعبث»، فأنا أريد أن أؤكد مرة تلو أخـرى دون ملل أن الحياة الجاهلية كانت حياة مأزومة، وأن الأزمـة كـانت مستحكمـة تلـفّ وجـوه الحيـاة جميعـا، وأن كثيراً من هـؤلاء الجاهليين كـانـوا يشعـرون بها، وكـانت النفـوس ظـامئـة إلى التغيير، تحلم بـه، وتتشوّف إليـه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي ولا كيف يكـون؟ فكأنها كانت على مـوعد مع رسـالة الإسـلام العظيم. ولعلّ هذا هـو سرّ ظهور القيم النبيلـة التي تتـلألأ في ثنايـا هذا الشعـر بين الوقت والآخـر، بل نحن نجد بعض هـذه القيم تومض في هذا السحـاب المظلم من حكمة «علقمة»، فهو يتحـدّث عن الحمد والجود والحلم فيعلي من شأنها، ويعيب نقائضها:

والحمـــــدُ لا يُشترى إلا لـــــه ثمـن
ممـــا يَضنُّ بـــه الأقـــوامُ مَعلـــومُ
والجودُ نـــــافيـــــةٌ للمالِ مَهْلِكَـــــة
والبخلُ بـــاقٍ لأهليـــهِ ومَـــذمـــومُ
والجهـلُ ذو عَـــــرَضٍ لا يُستزادُ لَـــــه
والحِلم آونـــةً في النـــاسِ مَعْـــدُوم*

فإذا فـرغ «علقمة» من حكمتـه، وضـاقت به الظنـون، ولم تسعفه روحـه في اجتياز حاجز الدهر، اندفع إلى عالم «الخمرة» يضيع فيه، ويتوغّل في مجاهله لعلّه يخفّف من وطأة الوعي وعنـاء التفكير، ويعمّق إحساسه بـالحسرة على حدّ تعبير شاعر معاصر: «فهات الخمر يا خمّار، وعمّق في الدم الحسرة».

قـــد أشهـــدُ الشَّربَ فيهم مِـــزْهَـــرٌ رَنِم
والقـــوم تَصْرَعُهُمْ صَهْبـــاءُ خُـــرطـــومُ
كأسُ عـــزيـــزٍ مـن الأعنـــاب عتّقهـــا

. . . . . .

هذه هي ذات «علقمة» تلوح من وراء ضبـاب الفن حيناً، وتبرز سافرة حيناً آخر، ولكنها في كل أحوالها ذات مؤرّقة تُمضّها رؤية يقينية سوداء، فتحاول الفرار منهـا بتـذكـرّ الماضي الجميل وتنسّـم أريجه آنـا، وبغيبـوبـة «الخمـر» التي تصرع شاربيهـا على حدّ قوله آنـاً آخر. إنها سمط الدُرّ حقاً. نقل صـاحب الخزانة عن أبي الفرج الأصفهاني خبر هذه القصيدة، قال:

«روى صاحب الأغاني بسنده إلى حمّاد الرواية قال: كانت العرب تعرض أشعارها على قريـش، فما قبلوه منهـا كان مقبولاً، ومـا ردّوه منها كـان مردوداً، فقـدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل مـــا علمت ومـا استـودعـت مكتـوم
فقـــالـــوا: هـــذه سِمـط الـــدُّرّ»(٣٣).

---

* ذو عرض لا يستراد له: أي يعرض لك وأنت لا تريد ولا تطلبه.

الذات السافرة

يبدو الشاعر الجاهلي في كثير من شعره مولعاً «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأن هذه السبل هي القادرة على تحقيق «الذات»، وتعميق الإحساس بها. وتبدو فكرة «النمو والبناء» غريبة على «العقل» بعض الغرابة في مجتمع يبدو فيه مفهوم «الحق» مفهوماً غامضاً ملتبساً، فهو يشتبه بمفهوم «القوة»، ويختلط به، ويتداخل فيه حتى يوشك أن يتلاشى في هذا المفهوم ويفنى. فكل ما تناله يد «القوي» في هذا المجتمع يصبح «حقاً» له لا شبهة فيه! ولهذا السبب علت قيمة «القوة» في الشعر الجاهلي علواً كبيراً بغض النظر عن وظيفتها، وقد كانت هذه الوظيفة في أغلب الأحيان تتجلى في العنف والقتل والسلب والسبي والظلم الصريح، فكثرت الحروب حتى ضرّجت حياة القبائل بحمرة الدم القانية. وعبّر «دريد بن الصمّة» ــ كما عبّر غيره ـ عن هذه الحقيقة القاسية حين قال:

يُغارُ علينا واترين فيشتفى
بنا إن أُصبنا أو نُغير على وِترِ
قَسَمْنا بذاكَ الدهرَ شطرينِ بيننا
فما ينقضي إلا ونحنُ على شطرِ

وعلا شأن أسباب هذه القوة ومظاهرها في المجتمع والشعر على حد سواء، ودوّت في جنبات هذا الشعر قعقعة السيوف وتقصّد الرماح وصرير الدروع وصهيل الخيل وغمغمة الفرسان وتذامرهم حتى سدت الأنامل الآذان أو همّت. وفتن الجاهليون بالخيل فتنة جاوزت مبلغ الظن، فحرصوا على أنسابها حرصهم على أنسابهم، وعرف كثير منهم بها، فهذا فارس المزنوق ـ عامر بن الطفيل ـ، وذاك فارس الجون ـ الحارث بن أبي شمّر ـ، وذلك فارس العرّادة ـ الكلحبة العُرَنيّ ـ، والآخر فارس النعامة ــ الحارث بن عباد ــ، وغيره فارس قرزل ـ الطفيل ـ وهكذا . . . ونسبت بعض الحروب إليها كحرب داحس والغبراء، بل إن «متمّم بن نويرة» يسقي فرسه اللبن الخالص، وما بقي من سؤره لا يردُّه عليه، بل يشربه هو وأولاده:

فلـــه ضَريبُ الشـــولِ إلا ســـؤرَه

والجُلّ فهـــو مـــربَّبٌ لا يُخلـع*

وخفاف بن ندبة يعقد على فرسه« الرُّقى» خشية الحسد:

يُعقَـــدُ في الجيـــدِ عليـــه الـــرُّقى

مـن خيفـــةِ الأنفسِ والحاســـدِ

ويعبّـر «الأسعر الجعفي» عن حقيقة الأمر، فيقول:

ولقـــد علمتُ على تجشّميَ الـــرّدى

أن الحصـــونَ الخيلُ لا مَـــدَرُ القـــرى

إني رأيتُ الخيلَ عـــزّاً ظـــاهـــرًا

تُنجي من الغُمّى ويكشفنَ الـــدُّجى

فالحصـون الحقة هي الخيل لا الحصون المبنيـة. تنجي من الهمّ والغمّ، وتكشف الظلمة عن أهلها.

وعنوا بأدوات الحرب عنـاية فائقة، وتغنّـوا بها. وحسبك ما قالـه أوس بن حجر فيهـا، فقد وصف السيف والـدرع والرمح وصفـاً مستحسناً جميـلاً، وصوّر القـوس تصويراً بديعا تفرّد بـه أو كاد، فليس يلحق به أحدٌ إلا «الشمّاخ بن ضرار الذبياني». لقد كشّرت الحرب عن نابها الأعصل ـ عل حدّ تصويره البديع ـ فأعدّ لها عدَّتها:

فإني امـرؤ أعـددتُ للحـرب بعـدمـا

رأيتُ لها نـــابـــاً من الشرِّ أعصـــلا

أصـمَّ رديـنيـــاً كأنّ كعـــوبَـــهُ

نـوى القسـبِ عـرّاصـاً مُـزجَّـاً منصَّـلا

عليـــه كمصبـــاح.....

* الضريب: اللبن الخالص. الشول: الإبل. السؤر: البقيـة: الجُلّ: غطاء الفرس. المربّب: الذي يغذونه في البيوت، والضمير في «لا يخلع» عائد على الجل.

وأملس صـــــوليّـــــاً كنهـيِ قَـــــرارة

أحـسَّ بقـــــاعٍ نفحَ ريـحٍ فـأجفـــــلا

كـأن قـــــــــرون الشمس. . . . . .

وأبيـضَ هنـــــديـــــاً كأن غِـــــرارهُ

تـــــلالي بـــــروقٍ في حَبـيٍّ تكلّـــــلا

إذا سُـــــــــــــــــلَّ. . . . .

ومبضـــــوعـــةً من رأسِ فـــرعٍ شظيّـــةً

بطـــودٍ تَـراه بـــالسحـــابِ مكلّـــلا*

على ظهـــــــــر صفـــــــوانٍ. . .

لقد رفعت القبـائل رايات الحرب، وعاشت لها، يتقاذفها دهـرٌ أصمُّ عضوض، فعزّ مفهوم «القوة» في النفوس وعلا حتى بذّ كل مفهوم آخر. ونهض الشعر يعبّر عن روح عصره لا عن أحـداثـه فحسب، فيعمّق الـوعي والإحساس بهذه القـوة «المعتـزّ جانبها» ـ على حدّ تعبير الجواهري[٣٤] ـ ويحتفل بمجدها الباذخ المؤثّل. وقد كانت هذه القـوة ـ في أحيان كثيرة ـ ضريرة عمياء في مجتمع مضطرب الـرؤية يؤرقـه الواقع وتساوره الأحلام، وتشتبه عليه المقاصد والدروب.

انكسار الذات وأحلام القوّة

لقد كان الشعور بـالقوة في صميمه شعوراً بالذات سـواء أكانت هذه الذات فرديـة أم اجتماعية. وكـان هذا الشعـور حلماً شاقـاً ينازع النفـوس، ويستعصي

---

* الأعصل: الأعوج، ضربه مثلاً، فالناب الأعصل يكـون مع كبر السن، أي حرب قديمة متطاولة. الأصم: الرمح. الرديني: نسبـة إلى امرأة كانت تقوّم الرماح. الكعـوب: العقد. القسب: التمر. العراص: اللين الشديد الاضطراب للينه. مزجّاً: أي له زُج، والزج حديدة تجعل في أسفل الرمح، المنصّل: الذي ركب فيه النصل. الأملس: الدرع. الصولي: نسبة إلى قوم من العجم.
النهي: الغـدير. القـرارة: الأرض الصلبـة المستـوية. الأبيض: السيف. غـرار السيف: حـدّه. المبضوعة: المقطوعة، أراد قوساً قطعها من فرعها. شظية: شقة قضيب. الطود: الجبل.

عليهـا في مجتمع قلق مضطـرب مأزوم يحاول أن يستمد يقينـه من ذاتـه فيخفق. ويزيده جـرح الإخفاق ضراوة كمحارب جريح، فيوغل في مطـاردة حلمه الذي تتراقص أشباحه وظـلاله على امتداد العين. هذا الـواقع المؤرق بحلم «القوة» هو الذي حفـز الشاعـر الجاهلي، ودفعه دفعاً إلى البحث عن «الصـلابة»، صـلابة «حجر» ابن مقبل، «ومروة» أبي ذؤيب و «مطرقة القيون» عند المثقب، و «صخرة المسيل/ أتـان الثميل» عند علقمـة الفحل، وغير ذلك من مظاهـر «الصلابـة» التي تمثّل أحلام الشعراء السـافرة حيناً والغامضة أحياناً. ومن الحلـم «بالصلابة والقوة» انبثق ولع الشاعر الجاهلي «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأنه يريد أن يحقّق رمزيـاً ما عجز عن تحقيقه فعـلاً. واتخذ هذا الولع سبيلين: خارجيـة وداخلية، تضمّهما ـ على تباعدهما ـ وتجسّدهما لغة فنية ثريّة الدلالة والإيحاء.

لقد شغفت مشاهـد القفر والخراب والديار المهجـورة قلب الشاعر الجاهلي، فوقف يتأمّلها بعيني وامق، ويقلّب فيها النظر، فتردّ عليـه ذكرى الأيام الغوابر، وتهيج أشواقـه الغافية، فيبكيها مستكيناً إلى أحـزانه ومواجعه كـأنما يجد فيها لذة واستمتاعـاً وراحة غامضـة. يفتتح «امرؤ القيس» معلّقتـه، أو قل يفتتح د يوان الشعر العربي في مرحلة النضج الفني، بمشهد الخراب والديار المهجورة:

قفـــا نبكِ من ذكـــرى حبيبٍ ومنـــزلِ
بسقطِ اللّـوى بينَ الـدخـولِ فحـومَلِ
فتـــوضحَ فـــالمقـــراةِ لم يَعفُ رسمُهـــا
لما نسجتهـــا من جنـــوبٍ وشمـألِ
تـــرى بَعَـــرَ الأرامِ في عَـــرصـــاتها
وقيعـــانِها كـأنـــه حبُّ فلفـلِ
كـأني غـــداةَ البينِ يـــومَ تحمّلـــوا
لـــدى سَمُـــراتِ الحيّ نـاقـفُ حَنظلِ

وإن شفـــائي عَبرةٌ مُهَـــراقـــةٌ

فهل عنـد رسمٍ دارسٍ من مُعَـوَّلِ(٣٥)*

كل شيء في هـذا المشهد يـدعو إلى التأمل، فهـو كله تكـرار معنوي للشطـر الأول من المطلع، ودوران حوله «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وقد أعجب القدماء بهذا المطلع، ورأوه دليلاً على اقتـدار فني واضح، فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكـر الحبيب والمنزل في مقدار نصف بيت مـن الشعر. أليس عجباً أن يفتتح ديوان الشعر العربي بـالبكاء؟ وأعجب منه أن يطلب الشاعر من صاحبيه أن يشاطـراه هذا البكاء؟ فهل كان البكاء مطلباً عـزيز المنال لا يستطاع إلا بالرفقة والأعوان؟ ما رأيك بهذين الصاحبين اللذين تكثر الإشارة إليهما في هذا الشعـر كثرة مفـرطـة تلفت النظر، فكـأن كثيراً من شعائر الحيـاة لا تتم إلا بهما، فالإشارة إليهما تتكرر في شعر الأطلال، وشعرا لظعن، وفي موقف اللوم والتعنيف والحسرة كما في قصيـدة «عبـد يغـوث الحارثي» المشهـورة التي قـالها بعـد أسره في يوم«الكُلاب» الثـاني، فبدأها بمخاطبة صـاحبيه، ثم أنحى باللائمـة على قومه لهزيمتـــهم وفرارهـــم من المعركـــة، ولـو شـــاء لهرب مثلـــهم، ولكنـه ثبت ليحمي الذمار.

ألا لا تلـــومـــاني كفى اللـــومَ مـــا بيـــا

ومـــا لكما في اللـــومِ خيرٌ ولا ليـــا

ألم تعلما أن الملامـــــةَ نفعُهـــــا

قليلٌ ومـــا لـــومِي أخي مـن شماليـــا

فيـــا راكبـــاً إمّـــا عـــرُضتَ فبلّغنْ

نـــدامـــاي مـن نَجـــرانَ ألاّ تـــلاقيـــا

---

* السقط: منقطع الرمل. اللّوى: حيث يلتوي الرمل ويرق.
الدخول وحومل وتوضح والمقراة: أماكن. لم يعف رسمها: لم يدرس دروساً كاملاً.
الآرام: الظباء البيض. السمر: شجـر الصمغ العربي. الناقف: المستخرج، وللحنظـل حرارة تدمع منها العين. المعوّل: الجدوى، أو هو من العويل.

جـزى اللـهُ قـومي بـالكـلابِ مـلامـة

صريحَهُـمُ والآخـريـن المواليـا

ولـو شئـتُ نجّتني من الخيـلِ نهدةٌ

تـرى خلفهـا الحوَّ الجيـادَ تـواليـا

ولكنني أحمي ذمـارَ أبيكـمُ

وكـان الـرمـاحُ يختطفنَ المحـاميـا (٣٦)*

ويخاطب «عمـرو بن قميئـة» صـاحبيـه في مـوقف يتنـازعـه اللـوم على البطء في القطيعة، والحرص على التئام الشمل:

خليليَّ لا تستعجـلا أن تَـزوّدا

وأن تجمعـا شملي وتنتظـرا غـدا

وإنْ تُنظـراني اليـومَ أقـضِ لُبـانـةً

وتستـوجبـا منّـاً عليّ وتُحْمـدا

لعمـرُكَ مـا نفسٌ بجـدٍ رشيـدة

تـؤامـرني سراً لأصرِمَ مـرثـدا(٣٧)**

ويلوم ذا الإصبع العدواني أهلـه، فيخاطـب صاحبيـه، ويرميهما بالجهل والكذب:

إنكما صـاحبيَّ لـن تَـدَعَـا

لـومي، ومهما أُضِعْ فلن تَسَعـا

إنكما مـن سَفـاهِ رأيكما

لا تَجْنُبـاني السَّفـاةَ والقَـذَعـا

---

* الشّمال: مفرد الشمائل. الصريح: الخالص النسب. الموالي: الحلفاء ههنا. نهدة: مرتفعة الخَلْق. الحو: الخيل التي ضرب لونها إلى الخضرة.

** تزود: اتخذ الزاد استعداداً للسفر. اللبانة: الحاجة. المن: الإنعام. الصرم: القطع والهجر.

إن تَـــــــــــزْعُما أنني كبرتُ فلـم
أُلفَ بخيـــلاً نِكســـاً ولا وَرَعَـــا*

ويشعر المتلمّس بـدنو أجله، فيخـاطب صاحبيـه، ويسألهما أن يمّرا على قبره، ويخاطباه، ويرتد إلى الماضي يذكر ما كان من ضروب فتوته:

خليليَّ إمـــا متُّ يـــومـــاً وزُحـــزحتْ
منـــايـــاكما فيما يـــزحـــزحُـــهُ الـــدهـــرُ
فمـــــرّا على قبري فقـــــومـــــا فسلّما
وقـــولا: سقـــاكَ الغيثُ والقطـــرُ يـــا قبرُ
كأنَّ الـــذي غَيَّبْتَ لم يَلْـــهُ ســـاعـــةً
من الـــدهـــرِ والـــدنيـــا لها ورقٌ نضرُ(٣٨)

ويشتجـر الخلاف بين مُرّة بن همّام ورجل اعتـدى على بعض مـاله، فيخـاطب صاحبيه، ويطلب منهما أن يعدّا له «الناقة» ويقرّباها منه:

يـــا صـــاحبيَّ تـــرحّـــلا وتقـــرّبـــا
فلقـــد أنى لمســـافـــرٍ أن يطْـــرَبَـــا
طـــالَ الثـــواء فقـــرّبـــا ليَ بـــازلا
وجنـــاءَ تقطعُ بـــالـــرُّدافى السبسبـــا
يـــا عـــوفُ وَيْحَك فيـمَ تأخـــذُ صِرْمَتي
ولكنتُ أَسرحُهـــا أمـــامك عُـــزَّبـــا**

ويضيق الحارث بن عُبـاد بما صارت إليه الحرب بين بكـر وتغلب بعد مقتـل ابنه «بجير»، وتكاد روحه تبلغ الحلقوم، فيطلب من صاحبيه أن يقرّبا فرسه منه، ويكرّر

---

* مهما أضع فلن تسعا: لا يكون عندكما وسع لما أضيع إذا ضعفت عنه، أي: لن تبلغا مبلغي، ولن تقـوما مقـامي. السفـاه: الجهل. القذع: الكـلام القبيح. النكس: الـرديء. الورع: الجبـان أو الضعيف لا غناء عنده.

** تقرباً: عجلا. أنى: آن. الثـواء: الإقامة. البازل الوجناء: الناقـة الغليظة الممتلئة. الردافى: ج رديف، وهو الراكب خلف آخر على الدابـة. السبسب: القفر لا نبات فيه. الصرمة: القطعة من الإبل. العزّب: المتنحية البعيدة.

الطلب في أبيات متلاحقة فكأنه يذيع في الملأ نبأ مهماً لا يصحُّ أن يكون أحد في غفلة عنه:

قـــرّبـــا مـــربطَ النعـــامـــةِ مني
لقحت حـــربٌ وائلٍ عـن حِيـــالِ
قـــرّبـــا مـــربطَ النعـــامـــة مني
لِبُجَيْرٍ فـــــداهُ عَمّي وخـــــالي
قـــرّبـــا مـــربط النعـــامـــة مني
*(٣٩) . . . . . .

لعل النظر في هذه النصوص ـ وأشباهها كثيرة ـ يهدينا إلى فهم حقيقة هذين الصاحبين فهماً أقوم، فكل نص منها يشير إلى هذه الحقيقة بكلتا يديه. لقد دعا «عبديغوث» صاحبيه إلى الإقصار عن لومه لأن ما هو فيه أقسى من اللوم وأشد، ولأن اللوم لا نفع فيه، وليس من شمائله أن يلوم إخوانه. ولكنه لم يعتّم أن أنحى باللائمة على قومه وحلفائهم!! فمن ذا الذي كان يلومه على أسره، ويحرّق جلده باللوم؟ لقد كان «عبديغوث» سيّد قومه وقائدهم يوم «الكلاب» الثاني ــ وهو اليوم الذي أسر فيه ـ، وكان يقدّر ما يضطرب في النفوس، وما تغمغم به الألسنة أو تبوح به، فهو سيّد القوم وقائدهم وعليه تقع مسؤولية هذه الحرب. ولذا بدأ قصيدته بمخاطبة قومه يدفع عنه لومهم، ويعلمهم أنه لا جدوى من هذا اللوم بعد أن كان ما كان من أمر الهزيمة. ثم مضى يعاتبهم هذا العتاب اليائس المحزون، ويبين لهم أنهم أحق باللوم منه لأنهم فرّوا من المعركة، وظل هو غرضاً للرماح يحمي ذمارهم.

والإشارة إلى حقيقة هذين الصاحبين في نص «ذي الإصبع العدواني» سافرة سفور الصبح، فقد أنكر عليه أهله مسلكه في ماله، وتصرّفه به، ولاموه على ما فعل، فخاطبهم خطاباً صريحا ورماهم بالجهل والكذب.

---

* النعامة: فرس الشاعر. لقحت: حملت. عن حيال: بعد عدم الحمل، وهذا مثل ضربه لشدة الحرب.

وليست الإشارة في نص «مُرّة بن همّام» أغمض أو أقلّ وضوحاً منها في نص «ذي الإصبع»، فليس هذان الصاحبان سوى رمز لقومه الذين يدعوهم للحرب، ويحثهم على الاستعداد لها.

وتوشك إشارة الحارث بن عباد أن تكون بقصرها وتكرارها «**قربا مربط النعامة مني**» بلاغاً حربياً يعلن النفير العام ـ بلغتنا المعاصرة ـ فعلى كل من يسمعه من قومه أن يلبس جلد النّمر، فقد هاجت الحرب من جديد.

وقس على ما قدّمت كل هذه الإشارات إلى الصاحبين أو الصاحب الواحد غير المسمّى التي تتردّد في أرجاء هذا الشعر. إنها رموز «للجماعة» التي ينتمي إليها الشاعر لا أكثر ولا أقل.

وإذن كان «امرؤ القيس» يخاطب مجتمعه، ويستوقفه، ويحضّه على البكاء!! فأيّ خطب جلل هذا الذي وقع، فأجزع «امرأ القيس» وأبكاه كلّ هذا البكاء، وحمله على أن يدعو قومه لمشاطرته أحزانه ودموعه؟ هل تصدّق أن امرأة تستحق كل هذا من شاعرٍ يصرّح في القصيدة نفسها وفي غيرها من القصائد بمطاردته للنساء، وتنقّله بينهن، ودبيبه إليهن في غفلة من الحراس والرقباء؟ إن «امرأ القيس» يبكي الحبيب والمنزل، والحبيب رمز للإنسان صانع التاريخ، ومؤسس الحضارة، وباني الثقافة. فهل كان «امرؤ القيس» يبكي «الوجود الإنساني» في ضعفه وانكساره وتلاشيه؟ الإنسان ضعيف تافه الشأن، إنه حشرة: ذبابة أو دودة أو ما فويق ذلك، وكل ما يصنعه عقيم محكوم عليه بالدروس والفناء. الاستمرار والنمو وخلود العمل الإنساني أفكار لا تظفر بحقّها من عقل «امرىء القيس» وإحساسه، فهو مشغول مؤرّق بنقائضها، فلا جدوى من «العمل الإنساني» مادام مصيره الفناء المحتوم، إنه عبث وضرب آخر من «لعب» علقمة الفحل. وإذا كان الإنسان ضعيفاً عقيماً تافه الشأن، وكانت أعماله عبثاً لا جدوى منه لأنها صائرة إلى الفناء المحقق، فإن من حق «امرىء القيس» أن يبكيه هذا البكاء الحارّ المتصل، ومن حقه أن يدعو بني جلدته إلى هذا البكاء ويحضّهم عليه. إنها «جنازة» الجنس الإنساني عامة لا جنازة فرد واحد أو جماعة واحدة. هذه هي رؤية «امرىء القيس» لذاته وللآخرين يعبّر عنها تعبيراً صريحاً لا غموض فيه ولا التباس:

أرانـــا مُـــوضعينَ لأمـــرِ غيبٍ
وَنُسْحَـــرُ بـــالطعـــامِ وبـــالشرابِ
عصـــــــافيرٌ وذبّـــــــانٌ ودودٌ
وأجـــرأُ مـن مُجَلّحـــةِ الـــذئابِ (٤٠)*

فالإنسان في ضعفه وحقارة شأنه عصفور أو ذبابة أو دودة! ! ولكنه أجرأ من الذئب على أخيه الإنسان. وحياته تلهية وخداع وتعلّل، لهوٌ مخادعٌ يعلل به نفسه، وكلنا صائرون إلى الموت والفناء. إن تصوّر «امرىء القيس» للحياة يشبه تصوّر «علقمة» لها، فكلاهما يراها «لعباً ولهواً»، ولكن «امرأ القيس» يخلط هذا اللهو بخداع النفس وتضليلها بما تملك. وليس هذا الخداع والتضليل المقرونان باللهو في تصوره سوى بعض مظاهر الزينة والتفاخر والتكاثر في الأموال التي قرنها الله تعالى ــ كما رأينا من قبل في سورة الحديد ـ بالحديث عن الدنيا التي وصفها بأنها لعب ولهو.

إن «امرأ القيس» يعجب من غفلة الإنسان عن حقيقته في زحام الحياة والبحث عن الطعام والشراب والمال والولد: «**أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب**»، ويكشف له عن هذه الحقيقة القاسية ـ وأية حقيقة أقسى من أن يكتشف المرء ضآلته وحقارة شأنه وخسّته؟ ! ـ، فيجذبه من كتفيه بكلتا يديه لعلّه يفيق من غفلته، ويعي حقيقته، ويدعوه إلى البكاء على نفسه أمام جنازة الحياة الإنسانية: «**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**». وليس يحيط بهذه الجنازة سوى القفار الممتدّة موصولاً بعضها ببعض تجرّر فوقها الرامسات ذيولها، وتعفّي على آثار من كانوا فيها:

قِفـــا نبكِ من ذكـــرى حبيبٍ ومنـــزلِ
بسقطِ اللّـــوى بين الـــدخـــولِ فحـــوملِ
فتـــوضحَ فـــالمقـــراةِ لم يَعْفُ رسمُهـــا
لما نسجتهـــا مـن جنـــوبٍ وشمـألِ

---

* الموضع: المسرع. أمر غيب: الموت. نسحر: نُلهّى ونُخدع ونُعلل. مجلحة: مصممة.

ويقف الشاعر مذهولاً ملتاعاً وهو يرقب جنازة الحياة الظاعنة، فيغلبه بكاء مرير يكاد يقتله، فيدعوه أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسّون ما يحسّ إلى الإبقاء على نفسه، والتجمل بالصبر:

كأني غداةَ البينِ يومَ تَحمّلوا
لدى سمراتِ الحيّ ناقفُ حَنظلِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم
يقولون: لا تهلِكْ أسى وَتَجمّلِ
وإن شفائي عَبرةٌ مُهراقةٌ
وهل عند رسمٍ دارسٍ مِنْ مُعوَّلِ

لقد تأمل «امرؤ القيس» الحياة تأملاً عميقاً انتهى به إلى هذا الموقف المأساوي الحاد، وما أكثر ما انبثقت فكرة «الفناء» من صميم «الحياة» التي يتأمّلها الشاعر الجاهلي أو يقبل عليها. ها هو ذا «الحادرة» يحدّثنا عن جنازة لا تقلّ غرابة عن جنازة امرىء القيس:

فَسُمَيُّ مـا يـدريكِ أنَّ رُبَّ فتيةٍ
بـاكـرتُ لـذَّتَهمْ بأدكـن مُتْرَعِ
مُحْمَـرَّةٍ عَقِبَ الصَّبـوحِ عيـونُهم
بِمَـرىً هنـاكَ مِـنْ الحيـاةِ وَمَسْمَعِ
مُتبطّحينَ على الكنيـفِ كـأنهم
يَبكـونَ حـولَ جِنـازةٍ لم تُـرفعِ (٤١)*

ألا تبدو صورة الجنازة غريبة شاذة في سياق الحديث عن هؤلاء الفتيان المقبلين على الحياة يعبّون من لذاتها عبّاً حيث يرون ويسمعون ما يشتهون؟ وماذا تكون هذه الجنازة التي لم ترفع بعد والفتيان من حولها يبكون إذا لم تكن جنازة الحياة نفسها؟!

---

* سمّي: هي سمية صاحبة الشاعر، وقد حذف حرف النداء. ربَ بفتح الباء: مخفف ربّ بالتشديد: الأدكن. أراد زق الخمرة المائل لونه إلى السواد. مترع: مملوء. الصبوح: شرب الغداة. بمرى: أراد بمرأى ولكنه ترك الهمز. المتبطح: المستلقي على وجهه. الكنيف: حظيرة من عشب أو خشب.

ألا نتذكر كيف انقلب «علقمة الفحل» من تصوير إحساسه العذب بالحياة ـ كما جسّدته وحدة الظليم ـ إلى الحديث عن الدهر ونوائبه مُضرباً عما كان فيه، فكأنه باطل ووهم: «بل كل قوم. . . .»؟ وليست وحدة «الأطلال» وحدها تكراراً للشطر الأول من المطلع «قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل»، بل إن المعلّقة كلّها تكرار لهذا الشطر، ونبش له، وطواف حوله. وإلاّ فما سر هذا الليل الجاثم على صدر الشاعر لا يريم؟ وارتباط الليل بالهموم والأحزان والمواجع في الشعر العربي أمر شائع معروف كما ذكرتُ من قبل. وقد تحوّل هذا الليل تحوّلات شتى، فهو كموج البحر حيناً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالبعير الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدي لا تغيب نجومه حيناً رابعاً:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ
عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فقلتُ لهُ لمّا تمطى بصُلْبِهِ
وأردفَ أعجازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ
ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي
بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثلِ
فيا لكَ من ليلٍ كأنّ نجومَهُ
بكلِّ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيذْبُلِ (٤٢)*

يقول د. شكري عياد تعليقاً على هذا النص: «فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنه لا نهاية له، وموج البحر ـ وهو المشبه به ـ ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» ومعنى «موج البحر» لما ساغ لامرىء القيس أن يضيف إليها

* السدول: الستور. ليبتلي: ليختبر. تمطى: امتد. الصلب: الوسط. الكلكل: الصدر. الحبل المغار: الشديد الفتل. يذبل: اسم جبل.

صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني». (٤٣) إنها مشاعر الغرق والانفراد والوحشة كما يقول د. عياد، فهل نستنكر على من كان يشعر بهذه المشاعر القاتمة أن يبكي، وأن يستوقف الآخرين ويستبكيهم على هذا المصير الإنساني الفاجع؟ إنه الشاعر البصير الذي يرى ويدرك ويحس ما لا يراه الآخرون ولا يدركونه ولا يحسّونه، أفلا يجب عليه أن يستوقفهم ليتأملوا حقيقة «الوجود الإنساني»، وليبكوا عليه «**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**»؟ وأحب أن أزيد القول فضلة حول هذا البعير الذي هو صورة من هذا الليل، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الغرق فيه. قد تقول إن صورة البعير البارك على صدر الشاعر صورة تقطع النفس، وتشعر بالاختناق والموت. وهو قول حق. ولكن للصورة دلالة أخرى ترتبط بالثقافة الجاهلية، فهذا البعير/ الليل المربوط بحبالٍ محكمة الفتل ومشدودة إلى جبل «يذبل» هو صورة من تلك الناقة «البليّة» التي كانت تربط بالحبال إلى قبر صاحبها وقد شدّ رأسها إلى ذيلها، وتترك على هذه الحال حتى تلقى وجه الموت الأربد. إن الموقف ـ كما نرى ـ موقف استيحاش وشعور بالعزلة، وإحساس بغرقٍ وشيك وموت محدق. أفليس من حق من يقف هذا الموقف أن يستوقف الناس ليعرفوا حقيقة وجودهم، وأن يبكي ويستبكيهم على هذه الحقيقة التي تفوح منها روائح الموت؟ وماذا نقول في أمر هذه العزلة ــ أو الانفراد والوحشة ـ؟ أليست العزلة مقترنة أبداً في التاريخ الإنساني بالتفكير الطويل، والتأمل العميق؟ **أجافيكم لأعرفكم** ـ كما يقول شاعر معاصر ـ، **وأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا** ـ كما قال شاعر قديم. ألم تكن عزلة «أبي العلاء المعرّي» في الثلاثة من سجونه ـ على حد قوله ــ مبعثاً لهذا التفكير المضني، والتأمل الثاقب اللذين نراهما في شعره؟

أراني في الثلاثة من سجوني

فلا تسألْ عنِ الخبرِ النبيثِ

لقد مكّنت العزلة «امرأ القيس» من التفكير في المصير الإنساني، وساعدته عليه، فرأى وأدرك وأحس ما لم يكن الآخرون يرون أو يدركون أو يحسّون. إنها ضريبة الإبداع والتفكير.

وتبدو وحدة «الحصان» جديرة بالتأمل والتفكير كأختيها السابقتين: وحدة الأطلال، ووحدة الليل، فهي تستوقف القارىء، وتثير العجب كما قال «امرؤ القيس» نفسه في حديثه عن هذا الحصان:

وَرُحنا يكادُ الطرفُ يَقْصُرُ دونَهُ
متى ما تَرَقَّ العينُ فيهِ تَسَهّلِ

وعلى كثرة ما اختلف الرواة والشرّاح في هذا البيت فإنهم اتفقوا جميعاً على أن هذا الجواد يثير «العجب» في نفس الرائي، وزاد بعضهم فقال: يقصر دون بصره الناظرُ لئلا تصيبه العين!! فما الذي عجبهم كل هذا العجب؟

لقد أدرك «امرؤ القيس» أن البكاء نفعه قليل كملامة «عبد يغوث» ـ والقلة ههنا تعني النفي ـ فخرج من رماد الحزن والبكاء، كما ينبعث طائر الفينيق من رماده، تسمو به همّة محارب جسور تلطّخت ثيابه بالدماء، فخلع من على منكبيه رداء الحزن، واستحقب الموت عزيزاً، وأوغل في الطّراد.

لم يكن هذا المحارب الجسور فينيقاً كما هو في الأسطورة المعروفة، ولكنه كان «جواداً» في أسطورة القصيدة التي أبدعها امرؤ القيس. كان مسكوناً بهاجس «القوة» يعلم علم اليقين أنها وحدها القادرة على إثبات «الذات»، وترسيخ الإيمان بها، فاندفع يحصّن نفسه بها في غفلةٍ عَجَبٍ من الدهر:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها
بَمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرٍّ مِفَرّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً
كجلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السيلُ مِنْ عَلِ
كميتٍ يَزِلُّ اللِّبدُ عن حال متنه
كما زلّت الصفواء بالمُتَنَزَّلِ
دَريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرَّهُ
تَتابُعُ كَفّيهِ بِخَيطٍ مُوصَّلِ

لـــه أيطـــلا ظبـيٍ وســاقـــا نعـامـــةٍ
وإرخـــاءُ سِرحـــانٍ وتقـــريـبُ تَتْفُلِ
كـأن على الكتفينِ منـــــــــه إذا انتحى
مَـــدَاكُ عَـــروسٍ أو صَـــلاَيَـــةُ حَنْظَلِ*

إن «امرأ القيس» لا يصف جـواداً ههنـا، ولكنـه يبنيـه بنـاء بـالصخـور الصمّ الصّلاب، أو قل: يبـدع أسطورته، ويسوّيها بيـديه. إنه يريـد أن يتمرّد على مصيره الإنساني التافه، وأن يستعصي على الدهر كما سنرى في الحديث عن وحدة «السيل». لقد عهـدنا أضرابه من الشعراء في ذلـك العصر يحنّون إلى الحجارة وأشباهها رغبة في «الصلابة» كلّ حين، وتخففـاً من عناء الوعي والتفكير أحياناً. ولكننـا لم نجد واحداً منهم يبني هذا الهيكل الضخم ـ بعبارة امرىء القيس نفسه ـ الذي بناه. أين «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب، و «صخرة المسيل» عند علقمة، و «مطرقة القيون» عند المثقّب من هذا «الهيكل» الضخم المبني بضروب من الصُّمّ الصِلاب؟ لقد تخيّـر حجارته، وجمعها من كل وادٍ وبيت بعد أن بلاها، وعرف من صلابتها ما به يستوثق الظنين. تخيّرها من جلاميـد الصخر التي اقتلعها السيل من مكانها العـالي، وعركها عراكاً فظيعاً، فلم يقو على التأثير فيها «كجلمود صخر حطّه السيل من علِ»، ومن الصخور الملسـاء التي أصابها المطـر والسيل، فزلقا وزلاّ عنهـا دون أن يتركا فيهـا أثراً «كما زلّت الصفواء بالمتنزّل». ألا يخطر ببالنا أن نسأل: لماذا هذا الإلحاح على السيل والمطر؟ ـ «قد يدرك المتأنّي بعض حـاجته»، فلنتأنّ بعض الأناة ـ. ومن تلك الحجارة الصلبة التي يسحق عليهـا العطّار المسك القاسي الصلب وغيره فـلا تتأثر «مـداك عروس أو صـلاية حنظل»، ومن هذه العيدان الصلبة التـي يجرفها السيل فلا تغرق

* الوكنات: المواضع التي تبيت فيها. المنجرد: الفرس العتيق الذي يسبق الخيل. الأوابد: الوحش، وجعله قيداً لها لأنـه يسبقها. الهيكل: الضخم، شبهه ببيت النصارى والمجوس. مكـر مفر: يكر ويفر حين أريـد ذلك منه. المتن: الظهر. الصفـواء: الصخرة الملساء. المتنـزل: المطر أو السيل. درير: سريـع الجري، خذروف الـوليد: لعبة يلعـب بها الصبيان. أمـــره: أحكمـه. موصـل: تقطع فوصل.
الأيطل: الكشح. الإرخاء: ضرب من الجري غير الشديد. السرحان: الذئب. التقريب: أن يرفع يـديه معـاً ويضعهما معاً. التتفل: ولـد الثعلب. المداك: حجـــر أملس يسحق عليـه العطـــار المسك ونحوه.

«**درير كخذروف الوليد**». هل ترى كيف يناوشه تصوّره للحياة ـ الحياة لعب ـ على ما هو فيه من جد. ألا تدل هذه الصور المتلاحقة كشؤبوب المطر على ما يدور في ضمير «امرىء القيس» وعقله. ألا تكشف عن هذا الحنين الجارف إلى «الصلابة» والقدرة على المقاومة؟ ألا تعبّر كثرتها وتلاحقها وإيحاءاتها ودلالاتها المتداخلة والمتكاملة عن رغبة «امرىء القيس» العميقة في إشباع إحساسه بالقوة والصلابة؟ يقول د. شكري عياد في حديثه عن مفاهيم البلاغة العربية: «فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام ـ «الصورة» ـ للدلالة على تلك الخاصيّة التي تميّز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية»(٤٤). ثم يقول: «فكل وصف شعري هو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرّهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطاراً فهو يصور معنى البهجة»(٤٥). لقد كان «امرؤ القيس» يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة، ما في ذلك ريب، ويعبّر في الوقت عينه عن حاجته أو حاجة جواده ـ لا فرق ـ إلى إشباع الإحساس بها، وبما تولّده وتبعثه في النفس من الثقة «بالذات» والشعور بالأمان. وليس تصويره لعملية الصيد الباهرة سوى ترسيخ لهذه الثقة، وتعميق لهذا الشعور. ولعل الصورة الحركية المركبة التي يبدو فيها الجواد كائناً خرافياً مخلوقاً من حيوانات شتى «الظبي والنعامة والذئب والثعلب» تؤكد أن الشاعر كان يخلق أسطورته الخاصة، ويتخذ من هذا الكائن الأسطوري ربيئة له ورصداً على الدهر. ويكاد الشاعر يصرّح بذلك حيث ينهي الحديث عن هذا الجواد ـ حسب رواية المفضليات ـ بتصويره متأهباً عليه سرجه ولجامه لا يغمض له جفن فكأنه أحد المخلوقات الغريبة التي تحرس أبواب المدن في الأساطير والحكايات الشعبية:

فبـــاتَ عليـــه سرجُـــهُ ولجامـــهُ

وبـــاتَ بعيني قـــائماً غيرَ مُـــرْسَلِ

ولكن كيف استطاع هذا الشاعر أن ينتفض ويخرج من غمرة الحزن والبكاء، ويحلّق هذا التحليق متأبياً على حقيقة مصيره الإنساني؟ لقد قلت: إنه فعل ذلك في غفلة من الدهر.

فما الدليل على هذه الغفلة العجب؟ لنعد معاً قراءة البيت الأول من وحدة «الحصان»:

وقد أغتدي والطيرُ في وكُناتها
بمنجردٍ قَيدِ الأوابدِ هيكلِ

هل تذكر هذه «الطير» التي رأيناها تحلّق فوق ظعائن «علقمة»، وقد وهمت حمرة الهوادج لحماً فهي تنقضّ عليها بين الحين والآخر تخطفها بمناقيرها، والتي تتبعناها في شعر عددٍ من شعرائنا القدماء؟ ألم نقل إنها ترتبط بسياق الحرب، وتثير في النفس فكرة «العداون»؟ إنها موجودة ههنا، ولكنها لا ترى الشاعر، ولا تشعر بوجوده، فهي نائمة في «وكناتها» التي تبيت فيها!! إنها غافلة عنه، فكأنه «في جفن الردى وهو نائم» على حدّ قول المتنبي العظيم، فليحصّن نفسه في هذه الساعة من الغفلة، فلا أحد يدري متى يستطير الشرّ، ولكنه قريب كأنما هو موصول بحبل الوريد. وحين راح الشاعر «يبني» حصانه كانت فكرة الشر والعدوان تطارده، وتلحّ عليه دونما توقف، وكلّما أمعنت في الإلحاح أمعن في التحصين وإظهار ملامح القوة والظفر.

ويختم «امرؤ القيس» معلّقته بتصوير سيل جارف عرم، ويسرف في تصوير عظمته وجبروته، ومظاهر التدمير والقهر والموت فكأننا أمام قيامة صغرى. ويقذف في قلوبنا الرعب والذعر والهلع، فيخالط الروح إحساس قاتم كئيب، ويكاسرها وهي ترى مشاهد الدمار والموت فيستحيل نهشاً وعضاً!!

أصاحِ ترى برقاً أريكَ وميضَه
كلمعِ اليدينِ في حَبيٍّ مُكلّلِ
يضيءُ سناهُ أو مصابيحُ راهبٍ
أمالَ السليطَ بالذُّبالِ المفُتَّلِ
قَعَدْتُ له وَصُحبتي بين ضارجٍ
وبينَ العُذَيبِ بُعْدَ ما متأمَّلِ
علا قَطَناً بالشيمِ أيمنُ صَوبِهِ
وأيْسَرُهُ على الستارِ فيذبُلِ

فـأضحى يَسُـحُّ الماءَ مـن كل تلعـــــةٍ
يَكُـبُّ على الأذقـــــانِ دَوحَ الكنهبـلِ
وألقى بِبُسيـــــانٍ مع الليـلِ بـــركَـــهُ
فأنـــزلَ منـــهُ العُصمَ من كـلِّ مَنْـــزِلِ
وتيماءَ لم يَتْرُكْ بها جِـــــذعَ نخلـــــةٍ
ولا أُجُماً إلاّ مَشيـــــداً بِجَنْـــــدَلِ
كـأنّ ثَبيراً في عَـــــرَانينِ وبْلـــــهِ
كبيرُ أنـــاسٍ في بجـــادٍ مُـــزمَّـلِ
كـأنّ ذُرى رأسِ المجُيمـــــرِ غُـــدوةً
من السيـلِ والغُثّـــاء فُلكـــةُ مِغـــزَلِ
وألقى بصحـــراءِ الغبيـطِ بَعـــاعَـــهُ
نُـــزُولَ اليماني ذي العِيـــابِ المحمَّـلِ
كأنّ السّبـــاعَ فيـــهِ غـــرقى عَشيّـــةً
بأرجـــائِهِ القصـــوى أنـــابيشُ عُنصُلِ*

هذا هـو الغموض البوّاح المتدثـر بالحزن والجزع. رؤية قاتمة سـوداء، وإحساسٌ مـروّع بالفنـاء، ومصير فاجع مأسـاوي يحاول الشـاعر اتّقـاءَه والاحتماء منه بـالصمّ الصلاب.

دوران حول «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، ونبش وتقليب له، ثم لا شيء وراء ذلك!! لقد أطلّت وجـوه الأصحاب من جديد «قفا». ولكـن استيقافهم هذه

---

*صـاح: صاحبي. لمع اليـدين: تحركهما. الحبي المكلل: السحـاب المتراكب بعضه فـوق بعض. السليط: الزيت. الذبال: ج ذبالة، وهي الفتيلـة. ضارج والعذيب: مكانان. الشيم: النظر إلى البرق. الصوب: نزول المطر. قطن والستار ويذبل: جبال بأعيانها. يسح: يصب. التلعة: مسيل الماء. دوح الكنهبل: شجر العضاه الضخم. بسيـان: جبل. البرك: الصدر. العصم: الأوعال. تيماء: مـوضع بعينـه. الأجم: البيـوت. الجندل: الصخـر. ثبير: جبل بمكـة: عـرانين: أوائل. الـوبل: المطر العظيـم. البجاد: الكسـاء. المجيمـر: جبل. الغثاء: مـا حملـه السيل. الغبيط: مـوضع. البعاع: الثقل. اليماني: التـاجر اليماني. أنـابيش عنصل: جماعـات من العنصل ـ وهـو البصل البري ـ ينبشها الصبيان من الأرض.

المرّة مقترن اقتراناً واضحاً بالدعوة الصريحة إلى التأمّل والتفكير، إلى «الرؤية» المستيقنة، وكيف تخطىء العين سنا البروق؟ «أصاح ترى برقاً أريك وميضه». ولن يلبث هذا الصاحب أن يغدو أصحاباً في غمضة عين «قعدت له وصحبتي» !! أترى كيف ينمو الرمز ويتكاثر فإذا نحن أمام المجتمع وجهاً لوجه، أو أمام هؤلاء الذين تعنيهم وتؤرقهم قضية «الوجود الإنساني». وارتباط البروق في الشعر العربي القديم بالأحاسيس المختلطة والمشاعر والأشواق الغامضة أمر شائع مألوف. وما أكثر ما يرد في معرض الحنين حيث تشتجر المشاعر والأحاسيس والانفعالات كما في قول عبيد بن الأبرص:

وَحَنَّتْ قَلوصي بعد وهنٍ وهاجَها
مع الشوقِ يوماً بالحجازِ وميضُ
فقلتُ لها لا تضجري إن منزلاً
نأتني بهِ هندٌ إليَّ بغيضُ*

أو كما قال الآخر:

ألا أيها البرقُ الذي باتَ يرتقي
ويجلو دجى الظلماءِ ذكّرتني نجدا

أو يرد في معرض الحديث عن المخمورين حيث تختلط رؤاهم وتتداخل كما في قول الأعشى:

فقلت للشّربِ في درنى وقد ثملوا:
شيموا وكيفَ يَشِيمُ الشاربُ الثَمِلُ**

أو يرد في معرض الحديث عن الأمر الجلل قد وقع كما في قول امرىء القيس نفسه حين بلغه خبر مقتل أبيه:

عَجِبْتُ لبرقٍ بِليلٍ أهلْ
يُضيءُ سناه بأعلى الجبلْ

---

* القلوص: الناقة الشابة: الوهن: القطعة من الليل.
** شيموا: انظروا إلى البرق.

أتـــاني حـــــديثٌ فكـــــذّبْتُـــهُ
وأمـــــرٌ تـــزَعـــزَعُ منـــه القُلـلْ
لقتـلِ بنـي أســـــــــــــدٍ ربَّها
ألا كـلُّ شيءٍ ســـــــــــواهُ جَلَـلْ*

وما أكثر ما يكون وميض البرق هادياً ودليلاً للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة، فيستنير به للخروج مما هو فيه، أو لـرؤيته رؤية أعمق وأنفذ. وقد ذكرت في الحديث عن «المتلمّس» أن الشعراء يهتدون بالضوء سواء أكان ضوء النجوم والكواكب أم سنا النار أم وميض البروق. وهـا هو ذا «امرؤ القيس» يستضيء بـوميض البرق وقد اقترن بنار مصـابيح الرّهبـان كما اقترن ضوء نجم سهيل بـالنار في قصيـدة «المتلمّس» التي مرّت بنـا. وينتحي «امرؤ القيس» وأصحابـه فيما يشبه «العزلـة» ـ والعزلـة كما نعرف شرط جوهري من شروط الإبداع والتأمل والتفكير ـ يتأمّلون هذا البرق، ويسرفون في التأمّل إسرافاً يبعث الدهشة والعجب في النفس، فقد امتدّت أبصارهم ـ بل تأمّلهم بعبـارة الشـاعـر نفسهـا ـ إلى الآفـاق البعيـدة القصيّة، فـانكشفت لهم حقيقـة «الوجود»، ومـا كانت لتنكشف لولا هذا البرق والعـزلة والتأمل. وقد عـدل الشاعر عـدولاً صريحاً عن «الرؤيـة» إلى «التأمّل». وإذا كـانت الرؤيـة البصرية هي البـارزة والمقصودة بفعل «الرؤية» في النص، وكانت الرؤية القلبية أو العقلية التي تجتافه ـ من حيث هو فعـل للرؤية ـ مضمرة، فإن كلمـة «التأمّل» تكاد تخلص خلـوصاً كـاملاً للرؤيـة العقلية. وقـد تأمل «امرؤ القيس» وأصحابـه، فأحسنوا التأمّل إحسـاناً يثير العجب ويستحق التقدير:

قَعَـــدْتُ لـــه وصحبتي بين ضـــارج
وبين العـــذيبِ بُعْـــدَمـــا متـأمّلِ

ما حقيقة هذا البرق الذي يصرف هؤلاء الأصحاب عن شواغلهم كلّها، فيعتزلون الناس، ويقعـدون له يتأمّلـونه «قعـدت لـه وصحبتي»؟ سمّـه ما تشـاء: التأمل، التفكير، العقل، التبصّر، الرشد، الهدايـة... مهما تسمّه فإنك لن تخرج عن مفهوم

* القلل: رؤوس الجبال. جلل: من الأضداد، وهي ههنا الهين.

«التأمّل» الذي ذكره الشاعر «بُعدَ ما متأمّل». قال صاحب الخزانة: «ومعناه: يا بعدّ ما تأمّلت، على التعجب»(٤٦)، وقال «على أن (بُعْدَ) فيه للمدح والتعجب»(٤٧).

فإلامَ انتهى هذا التأمل والتفكير بأصحابها؟ لقد انتهيا بهم إلى رؤية «الوجود الإنساني» رؤية أشملَ وأعمق وأنفذ. وهي رؤية قاتمة حالكة السواد لأن الفناء يحاصرها من كل جانب، ويكشف لها عن تفاهة «الوجود الإنساني» وعقمه وضآلة شأنه وحقارته. وليس ثمّة ما يستعصم به المرء للنجاة من «المصير الإنساني» الفاجع. ولم يكن هذا الشاعر الجاهلي يقوى على أن يسمو بروحه ليحلّق في آفاق عالم آخر مفارق، فقد كانت صبوة الروح جامحة، ولكن آفاقها كانت ضيقة متقاربة الأطراف. ولم تستطع الروح العربية أن تتحرّر من هذه الآفاق وتجاوزها إلا بعد ظهور الإسلام العظيم.

تأمّل «امرؤ القيس» وأصحابه، وأطالوا التأمل والتفكير، فرأوا سيلاً جارفاً عرماً يندفع من كل صوب، فيدك الحياة دكاً، ويدمّر مظاهرها الحيّة، ويأتي على كل ما يصادفه من شجر وحيوانات وآطام، فيقتلع أشجار العضاه الضخمة، ويلقيها على وجهها محطّمة، ويدمّر أشجار النخيل تدميراً كاملاً، ولا يبقي منها جذع نخلة واحدة، ويحطم البيوت حطماً، إلا ما كان منها مشيداً بالحجارة الصلبة، وينزل الوعول من قمم الجبال التي غمرها أو كاد، فلم تعد تغني عنها منعتها وعلّوها شيئاً، ويجرف هذه الوعول بأتيّه الهادر الزخّار فيما جرف، ويفتك بالسباع في آجامها، ويعركها في جوفه فهي بين طيّ ونشر حتى تطفو غرقى على وجهه فكأنها عروق البصل البري التي ينبشها الصبيان من تحت الأرض للعب بها. لقد بلغ السيل الزّبى ـ كما يقول المثل ـ فلم يعد يظهر من الجبال إلا قممها الشاهقة فكأنها فُلكة مغزل.

أرأيت هذه القيامة الصغرى التي يصوّرها «امرؤ القيس»، أو هذا الطوفان الصغير؟ لا شيء فيه حتى الآن سوى الدمار والخراب والموت غرقاً!! هل هذا الطوفان صورة أخرى من موج البحر الذي كاد الشاعر يقضي فيه غرقاً في وحدة «الليل»؟ كل ما في القصيدة يرشح لمثل هذا الظن، فكل ما فيها ينبت من مطلعها «قفا نبكِ. . . .»، ويمتدّ في أرجائها كعروق المرجان. ولكن: هل كان الشاعر يصور سيلاً أو طوفاناً واقعياً؟ وهل رؤية الطوفان تحتاج إلى العزلة والتأمل

الطويل؟ إنها قد تحثّ العقل عليها بعد الطوفان لا قبله. فما حقيقة هذا الطوفان؟ وهل كان الشاعر يرمز به لأمر آخر يقلق العقل ويثير التفكير؟ إن هذه القدرة الجبّارة على البطش والتدمير والخراب هي صورة رمزية لقدرة «الدهر» الذي عبث بعقل الشاعر الجاهلي وأشقاه، فكان يراه خصماً غاشماً جبّاراً لا قِبَلَ لأحدٍ به كما أشرت إلى ذلك من قبل. والقضية لا تحتاج إلى حزر وتخمين لأنها واضحة، فصورة الطوفان هنا هي صورة الدهر التي تتكررّ في الشعر الجاهلي، ولا سيما في مواقف الرثاء والتأمل، وقد كان «امرؤ القيس» يتأمل ويفكر ـ أكاد أقول: ويرثي ـ. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن الدهر الذي ينزل الوعول من الجبال المتمنّعة فيها، وعن العقاب التي ينزلها من القمة العالية، وعن النسور المعمّرة، وعن الثيران الوحشية وحمر الوحش وغيرها من الحيوانات، فإذا كلّها بعد المنعة والقوة وصفو العيش تلقى مصارعها على يديه. وهم يسوقون هذه القصص للتأسّي والاعتبار، فكأنهم يتعزّون بها عما أصابهم على نحو ما يتعزّون بذكر الملوك الذين بادوا، والأمم التي اندثرت. وما أكثر ما حدّثونا عن الدهر الذي لا يسلم منه مخلوق حتى إنه لينال من الصخور الصلاب بعض النيل على ما يقول امرؤ القيس نفسه:

أُرجّي من صُروفِ الدهرِ ليناً
ولم تغفلْ عن الصُّمِّ الهِضابِ*

أو على قول الأعشى:

قد يترُكُ الدهرُ في خلقاءَ راسيةٍ
وَهْياً ويُنزِلُ منها الأعصمَ الصَدعا**

أو قول الأفوه الأودي:

والدهرُ لا يبقى عليه لقوةٌ
في رأسِ قاعلةٍ نمتها أربع***

---

* الصم الهضاب: الجبال الصلبة.
** الخلقاء: الصخرة. الأعصم الصدع: الوعل القوي.
*** لقوة: عقاب. القاعلة: الجبل.

أو قول المرّقش الأكبر في رثاء ابن عم له قتله بنو تغلب:

فـــاذهبْ فِـــدىً لكَ ابـنُ عَمّكَ لا
يَخْلُـــــدُ إلا شـــــآبَـــــةٌ وأدَمْ
لـــو كـــانَ حيٌّ نـــاجيـــاً لنجـــا
مِـنْ يـــــومِـــــهِ المُزلَّمُ الأعصَـمْ
في بـــاذخـــات من عَمَايَـــةَ أو
يَـــــرْفَعُـــــه دونَ السماءِ خِيَـمْ
فَغَـــالَـــهُ رَيْبُ الحوادثِ حتّى(م)
زلَّ عـــن أَريـــــــادِهِ فحُطِـمْ*

أو قول النابغة الذبياني في حديثه عن الديار:

أضحَت خـلاءً وأضحى أَهلُهـا احتملـوا
أخنى عليهـا الـذي أخنى على لُبَـدِ**

واقرأ في ديوان الهذليين حيث تشاء تجد هذه القصص والإشارات والمعاني تتلاحق صفوفاً. اقرأ شعر صخر الغيّ وقيس بن عزارة وساعدة بن جؤيّة وأبي ذؤيب وغيرهم تجد صدق ما أحدّثك عنه. يحدّثنا «صخر الغيّ» عن وعلٍ اتخذ من الجبل معتصماً له فعمّر، ولكن الدهر لم يلبث أن أفناه كما أفنى سواه، وعن عقاب «توسّد فرخيها الحوم الأرانـب»، لم يلبث الـدهر أن عـاجلها: «فذلك ممـا يُحدث الدهر إنـه// له كلُّ مطلوبٍ حثيثٍ وطالب» ولعلّ أشهر قصائد الهذليين في الحديث عن الدهر «عينية» أبي ذؤيب الرائعـة التي قالها في رثـاء أولاده، فقصّ فيها قصة الثـور الوحشي، وحمار الوحش، وأردفها بقصة الفارس البطل.

ـــ والـــدهـــرُ لا يَبقـى على حَـدَثَـانِـهِ
شَبَبٌ أفـــزّتْـــهُ الكـــلابُ مُـــرَوَّعُ

---

* شابة وأدم: جبـلان. المزلم الأعصم: الوعل الذي في يـديه بياض. عمايـة وخيم: جبـلان. الريد: الشمراخ الأعلى من الجبل.

** أخنى عليها: أفسدها وأتى عليها. لبد: آخر نسور لقمان بن عاد.

ـــ والـدهـرُ لا يَبقى عـل حَـدَثـانِـهِ
جَـــونُ السراةِ لَـــهُ جـــدائدُ أربعُ
ـــ والـدهـرُ لا يبقـى على حَـدَثـانِـهِ
مستشعـــرٌ حلقَ الحديـــدِ مُقَنّعُ*

هل يخامـرك شك بعـد هذا في أن هـذا السيل أو الطـوفـان الذي يصـوره «امـرؤ القيس» هو رمز للدهر؟ لقد كانت الحيـاة تمضي رخيّة ليّنة فعاجلها الدهر «**والدهـر يُعقب صالحاً بفساد**» كما يقول الأسود بن يعفر. ومن هذا الفناء الذي لا شيء وراءه تنبثق رؤيـة «امرىء القيس» المأسـاويـة، ويتملّكـه إحساس مـروّع جـريح بتفاهـة «الوجود الإنساني» وقتامة «المصير»، فيبكي ويدعـو الآخرين إلى مشاطرته البكاء عند رسم الحياة الإنسانية الدارس.

لقد دمّـر السيـل كل شيء إلا هذه البيوت المبنية بـالحجارة الصلبة «**إلا مشيـداً بجنـدل**». إذا لم تكن لك صلابـة الصخور فإن الدهـر سيفنيك. لا شيء يخلد إلا الجبـال كما قال المرقش. هل نتـذكـر الآن «حصان» الشـاعر الـذي بنـاه بالصخـور الصّلاب التي جمعهـا من كل وادٍ وبيت؟ إنها الصخور ذاتها التي بنيت منهـا البيوت التي استعصت على السيل. وامرؤ القيس نفسه يرشّح لذلك فيذكر السيل والمطر في حديثه عن الحصان «**كجلمود صخر حطّه السيل من علِ**»، و «**كما زلّت الصفواء بـالمتنـزّل**». ألم أقل: إن الصور تمتـدّ في هذه القصيدة كعروق المرجـان؟ إنّ هشاشة «الوجود الإنساني» دمّرت إحساس الشاعـر بالحياة، فلجّ به حنين جارف إلى «صلابة الصخور» يحتمـي بها شعرياً مـن سيل الدهـر الجارف، ومن هباء المصير. إنـه يصبو صبوة جـامحة إلى التمرد على مصيره الإنسـاني، فليكن كهذا الحصـان العجيب الذي شاده بالصخور، أو كتلك البيوت التي استعصت على الطوفان.

وما ظنّك بعد هذا كلّه بهذا الجبل الذي بدا، وقد كاد السيل يغمره، كشيخ كبير متزمّلٍ بكسائه؟ لا أعرف لماذا يـذكرني بذلك الجبل الوقور الرزيـن الذي أنفـق عمره

* الشبب: المسن من الثيران الوحشية. أفزته: طردته وأفزعته. جون السراة: حمار وحشي. الجدائد: الأتن الوحشيـة. مستشعر: متخـذ شعاراً، والشعـار هو الثـوب الذي يلي البـدن. حلق الحديد: حلق الدروع. المقنع: اللابس المغفر.

في التفكير في عواقب الأمور كما صوّره ابن خفاجة الأندلسي في قصيدته المفردة في بابها التي قالها في التعزّي والاعتبار؟ هل كان هذا الجبل الشيخ المتدثّر بكسائه، والمطلّ من علٍ يرقب كل ما يجري بعيداً عما كان فيه «امرؤ القيس» من التأمل والتفكير؟ هل كان صورة «حُلمية» تجسّد أحلام «امرىء القيس» وتعبّر عن حنينه إلى الصلابة، والتأبّي على أحداث الدهر، والتعالي عليها، وتأمّلها والتفكير فيها وهي تضطرب من حوله دون أن تقوى على الارتقاء إليه؟ من يدري؟!! وما ظنك بهذه السباع الطافية على وجه الماء وقد غدت أنابيش عنصل يلعب بها الصبيان؟ أليست مفارقة قاسية أن تصير السباع الضارية ألعوبة بأيدي الصبيان، وأن يتحول مجد القوة فيغدو أداة للهو والعبث؟ إن فكرة «المصير» تقذف الروح بجزع قاس لا يطاق، فلا تثريب ولا حرج على «امرىء القيس» أن يبكي كل هذا البكاء. «قِفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، هذا هو «المصير الإنساني» الذي يراه امرؤ القيس رؤية العين واليقين ــ مصير الحبيب والمنزل ــ. وهذا هو موقفه منه: بكاء يملؤه الجزع والإحساس بالضعف والضآلة فيمتد، ويولّد رغبة المقاومة في النفس، والتسامي فوق أحداث الدهر، فيلوذ بالصمّ الصلاب يحتمي بها. لقد شغفه منظر القفر والخراب، فوقف يتأمّله يتشاجر في نفسه إحساس مروّع بالضعف والتلاشي وحلم بالتمرّد والمقاومة، أو قل: يتنازعه إحساس بالعجز ووعي بالقوة.

فإذا نظرت في معجم القصيدة رأيت لغة فنية ثرية الدلالة والإيحاء، فهي لغة انفعالية عاطفية ريّا بالأسى في وحدة «الأطلال» حيث الإحساس بالضعف والعجز (البكاء، العبرة، الدموع، البين، الهلاك، التجمل، الدروس، . . . .)، وهي لغة قاسية صلبة في وحدة «الحصان» حيث يطارده حلم القوة (الحبل المفتول ـ مغار الفتل ــ الجبال ــ يذبل، صم جندل، جلمود صخر، الصفواء، الكديد، مداك العروس، منجرد، هيكل، غلي مرجل، السيل، مكر، . . . .)، وهي في وحدة «البرق» هادئة أقرب إلى مخاطبة العقل أو لغة الحوار (صاحِ. هل ترى ـ ترى ـ أريك، الوميض، السنا، المصابيح، الراهب، القعود، التأمل، . . .)، وهي في وحدة «السيل» هائجة مائجة تتدفق تدفق السيل نفسه، وتجرف في طريقها شجر العضاه الضخم وجذوع النخيل والجنادل والآجام والجبال والوعول والسباع . . . سالكة في

تدفّقها مسلكين هما: مسلك العطف الـذي يجمع ويحشد (فأضحى يسحّ الماء. . . وألقى ببسيـان. . وتيماء لم يترك. . وألقى بصحـراء. . .)، ومسلك التكـرار الـذي يقوّي الإحساس بالمعنى ويعمّقه فكأنه ضرب من الحشد والجمع أيضاً (كأن ثبيراً. . . كأن ذرى. . . كأن مكاكي. . . كأن السباع. . . .). ألا تعبّر هذه اللغة ـ ألفـاظاً وأسلوباً ـ عن التشاجر والتدافع بين مشاعر الضعف وأحلام القوة؟ أظن ذلك.

كان «امـرؤ القيس» يبكي على مسمع ومرأى من الناس، ويدعـوهم إلى البكاء، ولكنه كان يكره أن يظلّ مكشوفاً بارزاً للشمس كأنه واقف على قارعة الطريق، فتدثّر بجناحـي الليل، وركب جواد الشعـر المطهّم الشَّمُوس، وراح يخوض بـه لُجج سيله العاليـة. كان سَبُعـاً من سباع الشعر فكـره أن يغدو أنـابيش عنصل تتقاذفهـا أيدي الدارسين، فعزّ وبذّ.

***

الذات تحتفل بنفسها

كان «معـوّد الحكماء» ـ معاوية بن مـالك ـ لا يحبّ من الغموض إلاّ أقلّه، ويـؤثر أن يعبّر عن ذاته تعبيراً مباشراً قريباً، فورد حياض الشعر يتمّ به مجده طارفاً وتليداً:

إني امـــرؤ من عُصبـــةٍ مشهـــورةٍ
حُشُـــدٍ، لهم مجدٌ أشـمُّ تليـــدُ
ألْفَـــوا أبـــاهـم سيّـــداً وأعـــانهم
كَـــرَمٌ وأعمامٌ لهم وجُـــدودُ
إذ كـلُّ حـيّ نـــابتٌ بـأرومـــةٍ
نَبْتَ العِضـــاهِ فماجِـــدٌ وكَسِيـــدُ*

ألم أقل إنه يتمّم بالشعر مكارمه وأمجاد قـومه؟ وليس من كان هذا شأنه بقادر على الغمـوض، ولا نفسه بمطـاوعة لـه لو أحب فيما أظن. وكـان كغيره من شعراء هـذا

* التليد: القـديم. الأرومـة: الأصل. العضاه: شجـر ضخم. الكسيد: الـدون، جعله كـالسلعة البائرة.

العصر يُكبر «القوة»، ويجلّها، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها، فهي بانية المجد الذي تتمّمه قيم أخرى كالكرم وحمل الحمالات والديات والشعر وغيرها.

وإذا نـــوافـقُ جـــرأةً أو نجـــدةً
كنّـــا سُميّ بها العـــدوَّ نكيـــد*

إنه فارسٌ شاعر مشهور، وهو خامس خمسة من إخوته، كلّهم ساد ووسم بخصلة جميدة عرف بها، فإخوته: عامر بن مالك الفارس المعروف بـ «ملاعب الأسنّة»، وطفيل بن مالك فارس قُرزُل، وأبو عامر بن الطفيل الفارس الشاعر المشهور، وربيعة بن مالك المعروف بـ «ربيعة المقترين» وأبو لبيد بن ربيعة الشاعر الفارس الجواد. وجدّه لأمه فارس الضحياء(٤٨). أفلا يحق لمن كان مثله أن يقول:

إذ كـلُّ حيّ نـــابـتٌ بأرومـــةٍ
نبتَ العِضـــاه فما جـــدٌ وكسيـــدُ؟

ولكن موقفه من «القوة» ـ وإن أجّلها وأكبرها ـ يختلف عن مواقف الشعراء غير الفرسان، فهو يملكها ويتحكم بها، وهم يحلمون بها ويطاردون حلمهم الشاق. بعبارة أدق: إن نفس هذا الشاعر بريئة من جراح الزمن، وإن نفوس الآخرين مثخنة بالجراح.

يفخر «معوّد الحكماء» بمسعاه بين قبائل «كعب»، وكانت قد ثارت بينها الأحقاد وتفرّقت، فسعى بينهم حتى رأب الصدع، وتمّ إصلاح أمرهم، وعادوا قبيلاً واحداً:

رأبـتُ الصَّـــدعَ من كعـبٍ فـأودى
وكـــان الصّـــدعُ لا يَعِـــدُ ارتئـــابـــا
فأمسى كعبُهـــا كعبـــاً وكـــانت
من الشنـــآن قـد دُعيتْ كِعـابـــا**

* سمي: أراد ياسمية.
** رأب: أصلح. أودى: هلك. أي عادت قبيلاً واحداً.

ويمضي لاهجاً بهذا المسعى، زاعماً أنه يسنّ به عادة للحكماء من بعده ـ وبهذا لقّب معوّد الحكماء ـ ذاكراً بعض مصلحي العرب ذكراً طيّباً جميلاً، ومشيعاً في ضمير السامع أو القارىء إحساساً بالرضا العميق والغبطة الهادئة، فقد أضاف إلى مجد قومه الباذخ مأثرة جديدة، وأضاف إلى مجده الشخصي حمداً جديداً، وكان ما فعله «صواباً» لا شبهة فيه.

فـــــإنْ أَحْمَدْ بها نفسي فـــــإني
أَتيتُ بها غـــداتئـــذٍ صـــوابـــا

وليست فكرة «الصواب» ههنا هينة أو ضئيلة الشأن، . فهي قيمة تتنازعها «الذاتية»، و«الموضوعية»، وتشتجر فيها «قيم العصر» و «تصورات العقل». ولكن الشاعر لا يعبأ بما يدور في عقولنا، أو يجول في خواطرنا الآن، فهو ابن مجتمع تلتبس فيه كثير من المفاهيم من وجهة نظرنا، وهي من وجهة نظره باهرة الوضوح يكاد ضوءُها يكسر العين فترتدّ دونه. وأنا أعتقد أن هذا «الصواب» ملتبس بمفهوم «القوة»، في عقل الشاعر، فهذه القصيدة يكرّ بعضها على بعض بطرق شتى فيجتافه ويخلخله على الرغم من وضوحها الذي يبدو جليّاً لا شبهة فيه «كصواب» الإصلاح بين قبائل كعب. انظر إلى قوله:

إذا نـــزلَ السحـــابُ بـأرضِ قـــومٍ
رعينـــاهُ وإن كـــانـــوا غضـــابـــا*

هل كان الشاعر يعتقد أن فعلهم هذا مفارق للصواب؟ لا أعتقد. فمن أين جاءه الصواب إذن؟ لم يجئه من العقل» و «النظرة الموضوعية»، بل جاءه من «النظرة الذاتية» و «قيم العصر»، جاءه من سبيل واحد هي سبيل «القوة»، ولذلك أردف قائلاً:

بكـلِّ مُقَلّـصٍ عَبْـلٍ شَـــــــــواهُ
إذا وُضِعت أَعنَّـــتُهُنَّ ثـــابـــا**

---

* السحاب: أراد النبات الذي ينجم عن المطر.

** المقلص: الفرس الطويل. عبل شواه: قوائمه ضخمة مكتنزة. ثاب: رجع، أراد أنه يرجع بجري جديد حين تتعب الجياد.

إن القـوة هي حاضنـة «الصواب» وأمـه وأبوه، كما هي حـاضنة «القيم» في هـذا العصر وأمها وأبوها، فإذا نظرت في حديثه عن «الشيب والشباب» في صدر القصيدة رأيت أمراً عجباً:

أجـــدَّ القلبُ من سلمى اجتنـــابـــا
وأقصرَ بعـــدمـــا شـــابَتْ وشـــابـــا
وشـــابَ لِـــداتُـــهُ وعـــدلْنَ عنـــه
كما أنضيتَ من لُبسٍ ثيـــــابـــــا
فـإنْ تكُ نَبْلُهـــــا طـــاشَتْ ونبلي
فقـــد نَـــرمي بها حِقباً صِيـــابـــا
فتصطـــادُ الـــرجـــالَ إذا رمتهم
وأصطـــادُ المُخَبّأةَ الكَعـــابـــا
فإن تـكُ لا تَصيـــدُ اليـــومَ شيئـــاً
وآب قنيصُهـــا سَلَماً وخـــابـــا
فـإن لها منـــــــازلَ . . . . . .
. . . . . *

ما هذا الحديث الرائق الخفيض الذي يزينـه العقل، ويوشيّه صواب الرأي؟ لقد أقصر عن اللهو والصبـا، وكفّ عن باطل الشباب وغيّه، وصـار «معوّد الحكماء» إلى الحلم، وعمّمه الشيب ـ «لا يبعد الله الغراب الطائرا» ـ، وعدلت عنه لداته، وخلع ثياب الشباب التي أبـلاها الدهر. لقد مضى الشباب الأخضر الـذي كان فيه يصبي النسـاء فلم يجزع لذهـابه إذ لكل أمـر أجل. حديث فيـه من العقل وصواب الـرأي مقادير لا تنكـر. وما أكثر ما اقترن «الإقصار» بـ «الصحـو» أو «بذكر الشيب» أو بهما جميعاً في شعرنا القديم كما في قول «امرىء القيس»:

---

* أجدّ: جدد. أقصر: كف عن الصبـا وغواياته. لـداته: أترابه ومن في سنه. طـاشت: مالت فلم تصب غـرضهـا. صياب: صـائبـه. الكعـاب: الناهـدة الثـدي. القنيص: القـانص. السلم: الاستسلام.

صحـــا اليـــومَ قلبي عـن لميس وأقصرا
وجُـنّ بها مـــــــــا جـنّ ثُمّـتَ أبصرا
وذاك بأنّ الشِيـبَ في الـــــرأسِ راعَـــــهُ

. . . . . .

أو قول الطفيل :

صحـــا قلبُـــهُ وأقصرَ اليـــومَ بـــاطِلُـــهْ
وأنكـــرهُ ممـــا استقـــادَ حـــلائلُـــهْ*

أو قول زهير:

صحـا القلبُ عن سلمـى وأقصرَ بـاطِلُـهُ
وعُـــرّيَ أفـــراسُ الصِّبـــا ورواحِلُـــهْ

إنه الإقصار عن الباطل، وصحوة العقل من الطيش، فلا غرابة في أن نرى «معوّد الحكماء» رزيناً يقـدر الأمور حق قدرهـا، فلا يقـول إلا «صواباً». ولكن قـراءة أخرى أكثر أناة لهذا النص تُـرينا أن فيه من الإيمان بالقوة أضعاف مـا فيه من الإيمان بالعقل وصـواب الرأي، فهي مبثـوثة فيـه تجري في عـروقه كما يجري الـدم في العروق الحيّـة. وحسبنـا أن ننظـر إلى معجم النص وصـوره لنـرى آية مـا أقـول، فهـو معجم الحرب والقنص والصيد، يتكـرر فيه الحديث عن النبال الطـائشة، والنبال القـاصدة، فهي تُرمى من كل صوب، وعن الصيادين وصيـدهم الوافر حيناً، أو عنهم وعن صيدهم الخائب حيناً، وعن هذا القانص الخائب المستسلـم. وصور النص هي الأخرى صور الصيد والقنص، فالشاعر صيّاد يـرمي فينفذ ويصمي أو كان يرمي فينفذ ويصمي، وهو الآن صيـاد عجوز لا يكاد يحقّق ما يـرمي، فتطيش نباله، وتفلت منـه الطرائد. وصاحبته «سلمى» صيّادة ماهرة، كـانت ترمي فتقصد، ولكن الزمن غالها، فلم يعد لها من جرأة الصياد وحذقه ما كـان لها في الأيام الغابرة. إنهما صيادان عجوزان قعدت بهما الهمّة عن القنـص والطرد، فاحتميـا بالـذكريـات من آلام الزمن، وراح الشـاعر يصوّر أيام العمر الوريق، وصيدها الوافر برضا عامرٍ واطمئنان عميق. وحين يتصوّر

* استقاد: استحدث، أراد به الشيب.

الشاعر علاقات الحب والغزل هذا التصوّر، ويستخدم في التعبير عنها هذا المعجم الحربي فإنه يكشف عن تصوّر شامل للحياة ــ ولا سيما للعلاقات بين البشر ـ قوامه المراوغة والاحتيال وانتهاز الفرص والقتل المباغت وكل ما نعرفه من صفات الصيادين. أو قل: تصوّر قوامه المكر والخديعة والعدوان. ولعل الشاعر كان يستشعر هذه المعاني، أو ما يطوف منها به ويناوش ضميره، حين زعم أن ما قام به بين قبائل «كعب» كان بريئاً من الظلم والخديعة: «**فلا ظلماً أردت ولا اختلاباً**»، وعن هذه المعاني نفسها ـ ولا سيما معنى العدوان ـ كان يصدر في حديثه عن «رعي السحاب». ولسنا نتصوّر حرباً لا ظلم فيها ولا مكر ولا خديعة ولا عدوان، فالحرب خدعة منذ كانت الحرب. وأنا أظن أن هذه القصيدة قائمة على علاقات التناحر والتنافس ــ أي على القوة ــ على الرغم مما يبدو فيها من أمارات التعاطف والودّ. هي كذلك في معانيها وفي تشكيلها اللغوي على حد سواء. فالشيخوخة تكرّ على الشباب ولكن الشباب يناجزها وينافسها فيذهب بجل اهتمام الشاعر، والصياد يرمي الطرائد، ولكن الطرائد تخاتله، والحاضر يكرّ على الماضي ولكن الماضي يثبت له ويراوغه ويكاد يظفر به، فيتحدث عنه الشاعر أكثر مما يتحدث عن الحاضر على نحو ما يظهر في حديث الشباب وحديث الأطلال ــ وهما رمز لهذا الماضي ــ، والإياب ينافس السفر، والذكريات تنافس الواقع كما يبدو في حديث الشاعر عن الناقة:

ذكرتُ بها الإيابَ ومن يسافر
كما سافرتُ يذكرِ الإيابا

وهذا الحديث من غريب الحديث عن الإبل في الشعر الجاهلي فيما أعلم. والصلح يكرّ على الخلاف ويناجزه، والشاعر يتحدّى الآخرين بصنيعه ويحثهم على منافسته، وقومه يحاربون الآخرين ويغصبونهم الكلأ فيدفعونهم دفعاً إلى التناحر والحرب. ومجد قومه المؤثّل التليد يثير الغيرة في نفسه، ويوقد فيها نار المنافسة، فيحاول أن يضارعه ويكمّله بمجد شخصي طارف. ضروب من الكرّ والفرّ تملأ السمع والبصر.

فإذا نظرنا في التشكيل اللغوي رأينا ضروباً من المقابلة ـ والمقابلة موازنة مضمرة، ولا شيء يضرم نار التنافس والغيرة، كما تضرمها الموازنة ـ، وألفينا ما يسمّيه البلاغيون

«ردّ العجز على الصدر»، وهو ضرب لطيف من التكرار يوسّع طيف المعنى، ويعمّقه في النفس فإذا نحن أمام معنى جديد كما في قوله:

ذكـــرت بها الإيـــابَ ومن يســـافـــرْ
كما ســـافـــرتُ يـــذّكـــرِ الإيـــابـــا
رأبْـتُ الصَّـــــــدعَ من كعبٍ فـأودى
وكـــان الصـــدعُ لا يَعِـــدُ ارتئـــابـــا

فنحن نحس أن مفهـوم الإيـاب ومفهوم السفـر يتـداخـلان أحدهما في الآخـر، ويخلفان مـوقفاً نفسياً ملتبسـاً لا هو موقـف السفر الخالص، ولا هو مـوقف الإياب الصافي، بل هـو موقف مركّب جديـد ناجم عن تنافس الموقفين السـابقين، وفائض عنهما، وهو موقف نفسي قوامه التوتـر والقلق. ونحن نرى في البيت الثاني أن الشاعر يرأب الصدع ويهلكه ويذهب به، لكنه لا يلبث أن يحييه من جديد، ويسلم له زمام القول أو الموقف، ويتوارى ليقوم بدور السارد أو المعلّق على الموقف «**وكان الصدع لا يعد ارتئاباً**»، فيخلق بذلك كله موقفاً نفسياً مركّبـاً هو موقف الصلح الذي تناوشه أطياف الفرقة وأشباحها، وهو موقف قوامه التوتر والقلق كما ترى.

وتتوالى المقـابلات في النص ـ والمقـابلة مـوازنة مضمرة تحفـز النفس كما قلت منذ قليل ـ على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

فـإن تَكُ نبلُهـــــا طـــــاشت ونبلي
فقـــد نَـــرمي بها حِقبـــاً صيـــابـــا
فتصطـــــادُ الـــــرجـــــالَ إذا رمتهـم
وأصطـــــادُ المخبّـأةَ الكعـــــابـــــا
فإن تَـكُ لا تصيـــــدُ اليـــومَ شيئـــاً
وآب قنيصُهـــــا سلما وخـــــابـــــا
فـإن لها منـــــازل خـــــاويـــــاتٍ
على نملى وقفتُ بها الـــرّكـــابـــا
فأمسى كَعْبُهـــا كعبـــاً وكـــانت
من الشنـــآنِ قـــد دُعِيَتْ كِعَـــابـــا

فهو في أول الأبيات يقابل بين زمانين خاصّين بهما هما: الحاضر الذي طاشت نبالها ونباله فيه، والماضي الذي كانت فيه هذه النبال قاصدة لا تخطىء. وأرجو أن نلحظ علاقات الإسناد في البيت، فحينما تطيش النبالُ يُسْنَدُ الفعل إليها، وحين تصيب يُسْنَدُ الفعل إلى الشاعر وصاحبته!! أفليس هذا ضرباً من مخادعة النفس والمكر بها؟ ثم أليس هو امتداداً لمطلع القصيدة الذي يبدو فيه الشاعر راضياً بالشيب وحكمته بديلاً للشباب وصبوته؟ ويمضي الشاعر في هذه اللعبة الفنية الماكرة حيث يقابل بينه وبين صاحبته في البيت الثاني، بل يوغل في ذلك فيميز صيداً من صيد أو يقسم ضمير الجماعة المستتر السابق في (نرمي) إلى مكوّناته (فتصطاد.... واصطاد...). هل خطر ببالنا أن نسأل عن علّة هذا التقسيم؟ إنها روح المنافسة المضمرة بينهما. وإذا خامرك شك في هذه المنافسة فأرجو أن تلتفت إلى ظاهرة «الحذف» التي في البيت، وهو حذف خاص بالشاعر وحده. إن «الواو» العاطفة في البيت عاطفة للجمل، وهي تفيد «الاشتراك» ولا تقتضي «المساواة». وينهض الحذف دليلاً على عدم المساواة، فقد قيّد الشاعر اصطيادها للرجال «إذا رمتهم»، وحرّر اصطياده من هذا القيد، فلم يقل «إذا رميتهن». ولا تظنن أن القضية قضيةوزن وقافية، ولكنها قضية تصوّر لمعانٍ وأحاسيس قائمة في الذهن والمخيلة. ولا يحاذر الشاعر أمراً كما يحاذر إسناد الإخفاق أو ما يشبهه إليه، فهو في مقابلة أخرى بين الحاضر والماضي (بـ٣و٤) يعمّي الضمير العائد إليه، وينشر حوله ضباب الحيرة «**وآب قنيصها**» فمن هذا القانص؟ إنه الشاعر دون ريب، ولكن البنية النحوية لا تعاند توجيهاً آخر للضمير. واقرأ القصيدة كلها تجد الشاعر محاذراً الحذر الذي أحدّثك عنه. ويقابل الشاعر بين كعب القبيل الواحد وكعب التي فرّقتها الخصومات، ويقيم من «الشنآن» رصداً عليها، فيثير في الموقف التوتر والقلق، فمن يدري متى تندلع نار البغض والعداوة من جديد؟ إنه نصّ مخادع يوهم قارئه أن الشاعر متسام فوق فكرة العدوان والتنافس، وفوق هذه المقابلات جميعاً يصرفها حيث يشاء فكأن أسبابها كلها في يديه، وكأنه صديق حميم للزمان. وانظر إلى حديث الناقة في هذا النص تجد أنه حديث مقتضب قصير تنأى عنه أحلام «الصلابة والقوة» المعهودة، وتغيب عنه مشقات الرحيل، وتفوح منه رائحة الطيب العطرة.

ونـــــــاجيـــــــةٍ بعثـتُ على سبيـل
كأنّ على مغـــابِنِهـــا مَـــلاَبـــا
ذكـــرتُ بها الإيـــابَ ومَـنْ يســـافِـــرْ
كما ســـافـــرتُ يـــذّكـــرِ الإيـــابـــا

ولِمَ يُحصّن الشاعـر ناقته؟ إنه يعي «القـوة» في ذاته، ويشعر بها شعوراً عميقـاً يغذّيه جلال الماضي ومجد الحاضر، ويمنحه إحساساً بالرفعـة والسمو، فتبدو «الذات» مشغولة بنفسهـا لا تكـاد تلتفت عنهـا حتى تعـود إليها على نحـو مـا يظهـر من سيطـرة «ضمير المتكلم» على النص، بل إن العالم الخارجي الذي تلتفت إليه هو جزء منها، أو واحد من تجلّيات قدرتها الفـائقة. إنها مفعمة بالثقـة بنفسها فلا غرابـة في أن تواجه الحياة مـواجهة هادئة رزينة، أو أن تتوهّم أنها لا تفعل ولا تقول إلا «صواباً»!!

***

ملحميّة الذات الجريح

وإنّي لحلـــوٌ إن أُريـــدَتْ حـــلاوتي
ومُـــرٌّ إذا نفـسُ العَـــزوفِ استمـــرّتِ*

هذا مـا يقولـه «الشنفرى» أحد أغـربة العرب وذؤبـانها وصعاليكهـا. فمن هذا العَزوف عـن الشنفرى؟ ومـا حقيقة هذه المرارة المتبـادلة بينهما؟ وكيـف تبدو «ذات» الشاعر وهو يعجم ويلوك هذه المرارة المنذرة بـالنفور وسوء التكيّف والقطيعة الباترة؟ ما أقل الحديث عن بهجة الحياة وجمالها الساحر في شعـرنا القديم!! هل كانت الحياة ضنينة بالفرح إلى هذا الحد؟ ما من حـديث عن الحب لا يجتافه الحزن، وما من فخر لا ينزف دماً أو يرشح عداوة وبغضاً، وما من حديث عن الشباب إلاّ مقروناً باللوعة ضـامرة أو سـافرة، ومـا من حـديث عن لذة أو صفـو لا ينغّصه منغّص أو يكـدّره كـدر!! «ومر إذا نفس العـزوف استمرّت»، هذا من صميم الشعر ــ فيما يبدو ـ فلا حرج ولا إنكار.

---

* العزوف: المنصرف عن الشيء، استمرّت: أظهرت المرارة.

وفي «لامية العرب» الذائعة الصيت، والمنسوبة إلى هذا الشاعر، مرارة لاذعة، وحسرة مستسرّة، ودعاوى عريضة، واغتراب جريح. وفي شعر الصعاليك عامة مقادير متفاوتة من هذا كله لا تخفى. ففي شعر «عروة بن الورد» أبي الصعاليك نجد «ذاتاً» دائبة البحث عن حضورها الباهر في المجتمع، فهي لذلك تصمُّ كلتا أذنيها عن لوم العذّال في استخفاف واستعلاء صريحين، وهي تركب المخاطر ولا تحسب للعواقب حساباً ولو كان الموت يتربّص بها في كل أرض ومنعطف، وهي توزّع ما تغنمه على المحتاجين، وهي لا تعرف للكرم حدّاً تقف عنده على نحو ما يظهر في رائيته الأصمعية الجميلة التي نسوق منها طرفاً:

أقلّي عليّ اللومَ يا ابنةَ منذرٍ
ونامي فإنْ لم تشتهي النومَ فاسهري
ذَريني ونفسي أمَّ حسّانَ إنني
بها قبلَ ألاّ أملكَ البيعَ مشتري
أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ
إذا هو أمسى هامةً تحت صُيَّرِ
ذريني أُطوّفْ في البلادِ لعلّني
أُخلّيكِ أو أُغنيكِ عن سوءِ محضرِ
فإنْ فازَ سهمٌ للمنيةِ لم أكنْ
جَزوعاً، وهل عن ذاكَ مِنْ مُتأخَّرِ؟
أبى الخفضَ مَنْ يغشاكِ مِنْ ذي قرابةٍ
ومِن كلّ سوداءِ المعاصمِ تعتري
يُريحُ عليَّ الليلُ أضيافَ ماجدٍ
كريمٍ، ومالي سارحاً مالُ مُقْتِرِ*

---

* البيع ههنا. بمعنى الشراء. يدعو «أم حسان» أن تدعه وشأنه يشتري المجد في حياته قبل أن يحول الموت بينه وبين ما يريد. الهامة: كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتصيح عند قبره: اسقوني. الصير: حجارة القبر. أخليّك: أي أُقتل وأخليك للأزواج من بعدي. سوء المحضر: الحاجة والمسألة. الخفض: لين العيش. سوداء المعاصم: أراد الفقراء. يريح: يردّ. المال: الإبل. المقتر: الفقير.

لقد كان «عروة» مؤرّقاً، تؤرقه فكرة الخلود «أحاديث تبقى والفتى غير خالد»، وكان يدرك أن سبيل الخلود هي سبيل «العمل الإنساني» الذي فهمه فهماً خاصاً كما نرى. ولذا فهو يحاول أن يغتنم فرصة الحياة ليحقّق صبوة روحه الجامحة إلى التميّز والتفرد والخلود. «ذات» أرهقها الوعي، وأضناها البحث عن حلمها الشاق، حلم الحضور الباهر المتألّق الذي يستعصي على الموت بعض الاستعصاء، فتبقى منه هذه الأحاديث التي لا تموت ولا تنسى. ونحن نجد في شعر «تأبط شراً» ذاتاً قلقة مغتربة غير قادرة على «التكيف» مع المجتمع، فهي تخاصمه وتنفر منه على نحو ما نرى في «قافيّته» التي افتتح بها المفضّل الضبي اختياراته، والتي نسوق منها هذه الأبيات:

ولا أقولُ إذا ما خُلّةٌ صَرَمَتْ
يا ويحَ نفسيَ من شَوقٍ وإشفاقِ
لكنّما عولي إن كنتُ ذا عَوَلٍ
على بصيرٍ بكسبِ الحمدِ سَبّاقِ
بَلْ مَنْ لعذّالةٍ خَذّالةٍ أشِبٍ
حَرَّقَ باللومِ جلدي أيَّ تحراقِ
عاذلتي إنَّ بعضَ اللومِ مَعْنَفَةٌ
وهل مَتاعٌ وإنْ أبقيتُهُ باقِ
إني زعيمٌ لئن لم تتركوا عذلي
أنْ يَسألَ الحيُّ عني أهلَ آفاقِ
لتقرعَنَّ عليَّ السنَّ مِنْ نَدَمٍ
إذا تذكرت يوماً بعضَ أخلاقي*

إنها «ذات» مفعمة بالثقة بنفسها، فإذا ما انقطعت الأسباب بينها وبين بعض الناس لم تجزع لذلك ولم تحزن ولم تهتم، فالناس «أخياف»: سراةٌ

* الخُلة: الصداقة: وتقال للصديق: صرمت: قطعت، العول: العويل. العذالة: الكثير العذل. الخذّالة: الذي يكثر خذلان صاحبه. أشب: مخلّط معترض. معنفة: عنف. زعيم: كفيل وضمين.

وخِسـاس»، وهي لا تجزع ولا تبكـي إلاّ على الماجـد الفـذّ من الــرجـال. وهي «ذات» يحاصرها المجتمع، ويحرّقهـا عذلاً ولوماً، ويحاول كبح جماحهـا وردّها إلى «منظومة» القيم الاجتماعية السائدة، فتجادل في ذلك، وتغضب وتنذر بالقطيعة والفراق. إن علاقتها بالمجتمع علاقة خصومة وتنافر، فلكل منهما رؤيته أو قيمه المختلفة عن رؤيـة الآخر وقيمه. وقـد ازدادت هذه العلاقـة سوءاً حتى انقلبت قطيعة، وصارت الذات «ذاتاً مغتربة» لا تربطها بالمجتمع الإنساني أيّة رابطة على نحو ما نراها في هذا البيت المدهش العجيب.

يـرى الــوحشـةَ الأُنسَ الأنيـس ويهتـدي
بحيثُ اهتــدت أمُّ النجـــومِ الشــوابكِ

لقد نفضت «الذات» يديها من المجتمع، وأدارت له ظهرها، واغتربت عنه، فهي تـرى أُنسهـا الأنيس في مجتمع «الـوحشـة والـوحـوش» لا في مجتمع البشر، وتهتـدي بما اهتـدت به الشمس في عليـائهـا!! إنـه اغتراب جـريح ساقتـه إليـه الظروف، ودفعته دفعاً، ولذا وصفت هذا الشـاعر منذ عهدي الأول به في دراسة قديمة بأنه «شـاعر القلق والغربة». وقد كان الشنفـرى» كصديقه الحميم «تأبط شرّاً» مفعماً بالثقة بـذاته، وكان يحسّ إحساساً عميقـاً أنها «ذات» متفردة متميزة يعـزّ أن يكون لها نظير، فهـو يتحدث عنهـا حـديثاً مستفيضـاً يقرع فيـه «ضمير المتكلم» الآذان قرعاً عنيفـاً حين يدور حول شمائله وخصالـه، ويتكرر فيه النفي تكراراً مـدوّياً حين يدور حـول ما يستكره من القيم والصفـات، وهو لا يكتفي بتصويـر موقفه من بعض القيم أو بعض شـؤون الحياة، بل يحرص حرصاً بـالغاً على أن يستتمَّ القول في كـل ما يراه جـديراً بـالتأمّل والحديث، فيصور مجاهـدته العنيفة لنفسه تصويراً ناطقاً بـالإباء والعزة والنبل، ويصوّر موقفه من المال فينتزع الإعجاب من سـامعه أو قارئه انتـزاعاً، ويصور مـوقفه من مجموعـة ضخمة من القيم الأخلاقية والعقلية فيهزّ ضمائرنا ويضاعف من إعجابنا به وتقديرنا له، فإذا صار إلى حديث القـوة وشدّة البأس والمغامرة جرى طلقاً لا تكـاد تلحقه الريح. إن حديث «الشنفرى» عن ذاته طويل تزيده غرابة اللغة ووعورتها مشقة وعسراً، فلنكتف ببعضه في هذا المقام.

أُديمُ مِطـــــالَ الجوعِ حتى أُميتَـــــهُ
وأضربُ عنــهُ الــذكــرَ صفحــاً فأَذهَلُ
وأستفُّ تُــربَ الأرضِ كيـــلا يَـرى لــه
عليّ من الطَّـــولِ امـــرؤ مُتطـــوّلُ
ولـــولا اجتنـــاب الـــذّامِ لم يُلفَ مشربٌ
يُعـــاش بـــه إلاّ لـــديّ ومأكـلُ
ولكـنَّ نفســـاً مُـــرّة لا تقيم بي
على الـــــــــــذّامِ إلاّ ريثما أتحوّلُ
وأطـوي على الخُمصِ الحوايا كما انطوت
خيـــوطـــةُ مـــاريٍّ تُغـــارُ وتُفتَلُ
وأغــدو على القـوتِ الــزهيدِ كما غــدا
أزلُّ تَهاداه التنـــــــــــائفُ أطحـلُ
وأُغْـــدِمُ أحيـــانـــاً وأغنـى وإنما
ينـــالُ الغنى ذو البُعـــدةِ المتبـــذِّلُ
فـــلا جـــزعٌ مـن خُلّـــةٍ متكشِّفٌ
ولا مَـــــــرِحٌ تحت الغنـى أتخيَّـلُ
ولا تـــزدهي الأجهـــال حِلمي ولا أُرى
ســؤولاً بـأعقـــابِ الأحـــاديثِ أُنملُ

. . . . . .

. . . . . .

ولا جُبّأً أكهى مُـــرِبٍّ بِعِـــرسِـــهِ
يطـــالِعُهـــا في شـأنِـــه كيفَ يفعلُ

ولا خـــــالفٍ داريَّـــــةٍ متغـــــزِّلٍ

يـــــروحُ ويغـــدو داهنـــــاً يتكحّلُ*

ويصف إحدى غاراتـه، فيرسم لنفسه في قوتها وشدة بأسها صورة خـارقة تلحقه بالعالم غير المرئي ـ عالم الجن ـ، ويبـدع في تصوير ليلة تلك الغارة، فهي ليلة نحس نكداء، بردها قارسٌ زمهريرٌ لا يُطاق، فلا يجد المرء أمامه مهرباً من الموت برداً سوى أن يحرق قوسه وسهـامه ليتدفأ بها، «وإذا اصطلى الأعرابي بقوسه وسهـامه لشدة البرد فليس وراء ذلك في الشدّة شيء»[٤٩]، كما يبدع في تصوير الحيرة التي غشيت القوم الـذين أغار على ديـارهم، فقد أذهلتهم الغـارة، وطارت بألبـابهم فكلّ منهم يسأل الآخر: مـا الذي حدث؟ وكلّهم يقصّ قصة هـذه الغارة، وقد انبهم عليهم أمـرها، فلا يدرون حقيقة هذا الطارق المغير في هذه الليلـة التي تحجر الوحوش في مرابضها، فهم يتساءلون: أهو ذئب أم ولد ضبع؟ أم تراه جنيّاً عظيماً؟ أيكون إنساناً؟ ما هكذا يفعل الإنس!! صورة مـدهشة تقترن فيهـا الحركة المادية بـالحركة النفسيـة فتجسدان حالة الذهول والحيرة والاضطراب.

وليلـــــةٍ نحسٍ يصطلي القـــــوسَ ربُّها

وأنبُلَـــــــهُ الـــــــلاتي بها يتنبّـلُ

دعسـتُ على غَطـشٍ وبَطـشٍ وصحبتي

سُعـــــارٌ وإرزيـــــزٌ ووجـــــرٌ وأَفْكَلُ

---

* مطال: عـاطلة. أضرب عنه: أتركـه وأهمله. أذهل: أغفل أو أتناسى عمـدا. الطول: الفضل. الـذام: العيب. الخمص: الجوع. الحوايـا: الأمعـاء. خيوطـة: جمع خيط والتـاء لكثـرة الجمع. الماري: الفتال. تغـار: تفتل فتلاً محكماً قويـاً. أزل: ذئب. التنائف: جمع تنوفـة وهي الصحراء. أطحل: لونه أسـود مغبر. أعدم: افتقر. البعدة: البعد. المتبذل: الـذي لا يصون نفسه. الخلة: اختـلال الحال بالفقـر. متكشف: ظاهـر الفقر. مـرح: شديـد الفرح. أتخيل: أتكبر. تـزدهي: تستخف. الأجهـال: جمع جهل. الحلم: الأنـاة والـوقـار والتعقل. أنمل: من الإنمال وهـو النميمة.

الجبأ: الجبـان. أكهى. بليد لا خير فيـه. مرب بعـرسه: مقيم مـلازم لامرأتـه. الخرق: المدهوش خوفاً. دارية: المقيـم في داره أو العطار.

فأيّمتُ نِســـوانـــاً وأيتمتُ إلـــدةً
وَعُـــدْتُ كما أبـــدأتُ والليل أليـلُ
وأصبح عني بـالغميصـــاء جـالسـاً
فـــريقـــان : مســـؤولٌ وآخـــرُ يَسأل
فقـالـوا : لقـد هَـرَّتْ بليلٍ كـلابُنـا
فقلنـــا : أذئبٌ عَسَّ أم عَـسَّ فُـــرعُلُ
فلـم يَـكُ إلا نبـأةٌ ثُـم هـــــــوّمـتْ
فقلنـــا : قطـــاةٌ ريعَ أم رِيـعَ أجـــدلُ
فإنْ يَـكُ من جِـنٍّ لأبـــرحَ طـــارقـــاً
وإن يَكُ إنســاً مـاكَهـــا الإنسُ تَفعلُ*

ومن اللافت للنظر أن «الشنفرى» إذا أراد أن يقرن نفسه بآخر، أو يشبهها به، لم يجد مكافئاً لها إلاّ من الحيوانات الضارية ـ الذئب، ولد الضبع ـ أو من الأفاعي أو من الجنّ. ولكنه حين يفخر بسبقه القطا إلى الماء، وشربها فضلته أو بقيته، يشبّه أصوات هذه القطوات التي خلّفها على الماء مسرعة في بقايا من الظلمة في الفجر بركب مسافر يحثّ مطاياه. ألا تدلّ الموازنة بين الصور على إحساس «الشنفرى» بقوّته وتفوّقه على الآخرين؟ وأين القطاة من الذئب أو ولد الضبع أو الجنّي في القوة وشدّة البأس؟ ألا نراه يعتسف الصحراء مدّرعاً ظلامها، مروّعاً أهلها، تطير به رجلاه فكأنه يمتطي صهوة الريح العاصفة!!

---

* النحس: ضد السعد. يصطلي: يتدفأ. رب القوس: صاحبها. الأقطع: السهام. الغطش: الظلمة. البطش: المطر الخفيف. السعار: حر الجوف من البرد والجوع. إرزيز: رعدة. وجر: خوف. أفكل: رعدة تصيب المرء من البرد أو الخوف. أيمت نسواناً: قتلت أزواجهن فصرن أيامى. أيتمت إلدة: جعلتهم يتامى. أبدأت: بدأت. أليل. شديد الظلمة. الغميصاء: اسم مكان. هرت: نبحت. عس: طاف في الليل. الفرعل: ولد الضبع. النبأة: الصوت. ريع: أفزع، والمعنى: لم يوجد من الأصوات إلا نبأة فزال نوم الكلاب كما يزول نوم القطاة والأجدل بأدنى حركة. أبرح: كرم وعظم.

وتشربُ أسآري القطا الكُدْرُ بعدما
سَرَتْ قَرَباً أحشاؤها تَتَصَلصَلُ
كأنَّ وغاها حُجرتيهِ وحولَه
أَضاميمُ من سَفْرِ القبائلِ نُزَّلُ
فعبّت غِشاشاً ثم مَرَّت كأنها
مع الصبحِ رَكْبٌ من أُحاظةَ مُجْفِلُ*

إن البشر يتعاطفون مع الضعيف، وينفرون من القوي لأنه يهدّدهم ـ والقوة غاشمة كما يعلّمنا التاريخ ـ. ولكنني ـ على الرغم مما قلت ـ أشعر بتعاطفٍ ما مع الشنفرى، لأنني أظن أن هذه «الذات» المتضخمة، والقوة الخارقة، واللامبالاة القاسية تخبّىء تحتها جرحاً إنسانياً عميقاً مفتوح الشفة. وحياة الشنفرى ترشّح لمثل هذا الظن وتقوّيه، وصدر القصيدة يؤكده وينطق به.

أقيموا بني أُمّي صُدورَ مطيّكم
فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ
فقد حُمّتِ الحاجاتُ والليلُ مقمرٌ
وشُدّت لِطِيّاتٍ مطايا وأرحُلُ**

أتسمع هذا النداء الذي تخيّره «الشنفرى» لمخاطبة قومه ـ بني أميّ ـ، وما يثيره في النفس من معاني الشفقة والود والتراحم؟ إنه يؤذنهم بالرحيل، ويخبرهم أن غفلتهم عنه توجب مفارقتهم، فليجدّوا في أمرهم وأمره، ما كان أصدق المتنبي حيث قال مخاطباً سيف الدولة الحمداني:

إذا ترحّلتَ عن قومٍ وقد قدروا
ألاّ تُفارِقَهم فالراحلون هُمُ

---

* أسآر: جمع سؤر، وهو بقية الماء. القرب: سير الليل لورود الماء. تتصلصل: تصدر صوتاً ليبسها من العطش. وغاها: أصواتها. حجرتاه: ناحيتاه. الأضاميم: القوم، نزّل: نزول. غشاشاً: على عجلة. أحاظة: اسم قبيلة.

** أقام صدر المطية: جدّ في الأمر. حمت الحاجات: حان وقتها. الطيّة: النية ينتويها الإنسان، وقد تكون للمكان.

ويخبر «الشنفرى» قومه أنه مائل إلى قوم غيرهم، ويدعوهم إلى التنبّه من رقادهم، فهذا وقت الحاجة ولا عذر لأحد، فإن الليل مقمر مضيء، وإن المطايا حاضرة معدّة للتحول والرحيل. ولا يخفى ما في هذين البيتين من كثافة المعنى واختلاط المشاعر والأحاسيس واللغة الرامزة كما يليق بمطلع جليل.

ماحقيقة هذا الليل المقمر؟ لعلنا نتذكر الآن معاً نجم «سهيل» في قصيدة «المتلمّس» السينيّة التي أسلفت القول فيها. ولعلنا نذكر ما قلته عن رمزية الكواكب والنجوم في هذا الشعر، وأحب أن أمضي في هذه السبيل، فأرى في هذا «الليل المقمر» طاقة رمزية خصبة يتواشج فيها الضوء والظلام، الظلام الذي يكتنف علاقة الشاعر بقومه ويخيّم عليها، وضوء الهداية والرشاد ــ لنقل ضوء العقل ـ الذي يشق هذه الظلمة الداجية ويبدّد بعضها، فتظهر الأمور على حقيقتها أو قريبة منها «**فقد حُمت الحاجات والليل مقمر**»، وما على الشاعر إلا أن يستضيء بهذا النور، ويدعو قومه إلى الاستضاءة به كيلا يبقى لهم عذر. ولكن دعوته تضيع في فجاج الليل كما يضيع الصوت في الصحراء، ويمضي قومه في إعراضهم عنه واستخفافهم به، فلا يجد أمامه إلا التحوّل والرحيل عنهم مستضيئاً بنور القمر في أرجاء هذا الليل، أو بنور العقل في أرجاء هذه الأرض التي سيكرر الحديث عنها بعد الرحيل مباشرة:

وفي الأرض منأى للكريمِ عن الأذى
وفيها لِمَنْ خافَ القِلى مُتَعَزّلُ
لَعَمْرُكَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرىءٍ
سَرَى راغباً أو راهباً وَهْوَ يَعْقِلُ*

لقد اتضح الموقف، واهتدى الشاعر بنور القمر أو العقل، فبدا له أن الأرض واسعة، وأن على «الكريم» ــ والكرم كالمروءة والفتوة رمز لكل الخصال والشمائل الرفيعة كما نعرف من هذا الشعر ـ أن يبتعد عن الأذى، وأن يفرّ من البغضاء. ولعل هذا البيت يوضح ما كان أقرب إلى الغموض في البيتين السابقين، فتحوّل الشاعر عن قومه كان بسبب هذا الأذى وهذه البغضاء. وها هو ذا يفارق قومه، ويفيء إلى

---

* منأى: من النأي وهو البعد. القلى: البغض. راهب: خائف.

ذاته يتأملها مستخدما لفظاً صريحَ الدلالة على «العزلة» ـ متعزّل ـ التي هي شرط جوهري من شروط التفكير الخصب والإبداع كما ذكرت سابقاً. وفي هذه «العزلة» الخصبة الخلاّقة يستطيع أن يتأمل ويفكر ويقدر الأمور والمواقف، ويصل إلى «اليقين». وهذا ما حدث حقاً، فقد انتهى الشاعر في تفكيره إلى هذه الحقيقة الإنسانية الخالدة:

لعمرُكَ ما في الأرضِ ضيقٌ على امرىء
سرى راغباً أو راهباً وَهْوَ يعقلُ

«العقل» هو المصباح الذي يجنّبك الضيق، ويعصمك من الزلل، وما دام هذا المصباح متوهجا فلا خوف عليك وأنت تجوب ظلمة الحياة الداجية تتداولك الرهبة والرغبة. وأنا لا أزيد أمراً البتّة على ما قاله الشاعر، فهو يستخدم فعل «سرى» للتعبير عن السعي والحركة في هذه الحياة. ودلالة هذا الفعل على الليل ليست موضع جدل، فهي لا تكاد تنفك عنه، فالسرى سير عامة الليل، وفي المثل: «عند الصباح يحمد القوم السرى». والسارية من السحاب: التي تجيء ليلاً، والسارية: المطرة بالليل، وسرى عليه الهم أتاه ليلاً، وغير ذلك كثير لا يكاد يقع تحت حصر. وإذن فنحن أمام شاعر يتصور الحياة ظلمة عسيراً خوضها بغير ضوء، فإذا كان معك ضوء القمر أو مصباح العقل اليقظ أو المتوهج «**وهو يعقل**» فلا ضيق ولا هموم «**ما في الأرض ضيق على امرىء**».

أرأيت «الليل المقمر» وهو يهدي الشاعر بنور القمر، وكيف تحوّل هذا القمر بعد العزلة والتأمل إلى عقل يقظ يجنّب صاحبه الضيق والزلل، وينأى به عن الأذى والبغضاء؟ إنه القمر في ظلمة الليل أو هو العقل في ظلمة الحياة. لا فرق.

نحن الآن أمام شاعر مطمئن إلى «عقله» اليقظ، ومستيقن به. وقد هداه هذا العقل إلى البعد عن أذى قومه وبغضهم، ومفارقتهم دون تلبث أو انتظار، فكأن صوت «المتلمس» المتمرد على «عمرو بن هند» يهتف به:

ولن يُقيمَ على خَسفٍ يُسامُ بهِ
إلا الأذلانِ عِيرُ الأهلِ والوتدُ*

* الخسف: الظلم. يُسام به: يفرض عليه. العير: الحمار.

ولكن إلى أين يرحل الشنفرى؟ ومن هؤلاء القوم الذين ذكر ميله إليهم في مطلع القصيدة؟ يلتفت «الشنفرى» إلى قومه وقد أيس منهم، ويبلغهم رسالة مقتضبة هذا نصها:

ولي دونكم أهلـــونَ : سيـــد عملَّسٌ
وأرقطُ زُهـــولٌ وعَـــرفـــاءُ جَيْأَلُ

هـمُ الأهلُ، لا مستـــــودعُ السرّ ذائعٌ
لـــديهم، ولا الجاني بما جـــرّ يخذَلُ

وكـلٌّ أبيٌّ بـــــاسـلٌ غيرِ أنني
إذا عَـــرَضتْ أولى الطـــرائدِ أبسلُ*

أرأيتَ من هم أهل الشاعر الجدد؟ أعرفت أولئك القوم الذين صرح بميله إليهم في مطلع قصيدته؟ إنهم: الذئاب، والنمور، والضباع، فتأمل!! صدق «عمرو بن الأهتم» حين قال:

لَعَمْـرُكَ مـا ضـاقـتْ بـلادٌ بأهلهـا
ولكنَّ أخـــلاقَ الـــرجـــالِ تضيقُ

لقد ضاقت أخلاق الشنفرى، فضاقت به ديار بني أمّه. ومن المصادفات الموفّقة الدالة أن يستخدم الشاعران كلاهما لفظ «الضيق» للتعبير عن رؤيتهما لما هما فيه. وليست القضية قضية تحول شاعر من قوم إلى قوم آخرين، ولكنها قضية أخرى أبعد غوراً وأشد مأساوية، إنها قضية «الانتماء». نحن أمام «ذات» أرهقها «المجتمع الإنساني» بظلمه وأذاه وبغضه، فإذا هي تخلع «انتماءها» إلى هذا المجتمع، وتؤسس «انتماء جديداً» لها إلى «المجتمع الحيواني»!! إنها «تغترب» عن عالم الإنسان، وتلوذ بعالم الوحوش الكاسرة، فتكشف بذلك عن اغتراب قاسٍ جريح. ولعل هذا هو السبب الذي جعل «الشنفرى» يشبه نفسه بالحيوانات الضارية وبالجن كما لاحظنا من قبل. ولعله أيضاً سبب هذا النداء «بني أمي»

---

* دون: هنا بمعنى غير. السيد: الذئب. العملس: القوي السريع. الأرقط الزهلول: النمر الأملس. عرفاء: كثيرة شعر الرقبة. جيأل: ضبع. الباسل: الجريء الشجاع.

الذي يجاوز القبيلة إلى بني الإنسان عامة، وها هو ذا يخلع «انتماءه» إلى هؤلاء الأبناء جميعاً، ويلتحق بأشباهه من ذئاب الصحراء ووحوشها الضارية. فهل نستغرب بعد هذا كله تلك القوة الخارقة التي ادعاها فألحقته بالذئب وولد الضبع والحية، ثم جاوزتها إلى «الجن» في غزوته «ليلة النحس»؟ وكيف يعيش في هذا المجتمع الجديد إذا لم يكن وحشاً ضارياً كأبناء هذا المجتمع جميعاً؟ ويوضح «الشنفرى» أسباب انتمائه الجديد دون التواء أو غموض. إنها ثلاثة أسباب هي: صون هذه الحيوانات للسر «**لا مستودع السر ذائع لديهم**»، وتضافرها وتعاونها فيما بينها، فهي تنصر المذنب الجاني من أبنائها ولا تخذله بسبب ما ارتكب من الجرائر «**ولا الجاني بما جر يخذل**»، وبسالتها وإباؤها وعزتها الشماء «**وكلٌّ أبيٌّ باسلٌ**». وهي لهذه الأسباب أهله وقومه. ويحاذر الشاعر أن يختلط هؤلاء الأهل بغيرهم فيقول «**هم الأهل**»، وتعريف خبر المبتدأ ههنا يفيد «الحصر». قال البغدادي في خزانته «وقوله: هم الأهل إلخ، أي ما ذكرته من الوحوش هم الأهل لا غيرهم وبيّن وجه انحصار الأهلية فيهم دون من عداهم من الإنس بقوله: لا مستودع السر. . . . . إلى آخره». [٥٠] لقد كان «الشنفرى» يفتقد هذه القيم في مجتمعه الإنساني، فراح يبحث عنها، وحين وجدها في «المجتمع الحيواني» لاذ به واحتمى وأعلن انتماءه إليه، وتشبّه بكائناته فبدت ملحميّة «الذات»، بل إن هذا الحضور الملحمي قد ألحقها بعالم غيبي خارق هو عالم الجن، وقطع كل صلة تصلها بالمجتمع الإنساني.

فإذا رددنا النظر في هذه الأبيات كرّة أخرى وجدنا من أمرها عجباً لا يكاد ينقضي. فقد سما الشاعر بلغته سموّاً رفيعاً يهديه إلى ذلك إحساسه الصادق العميق، وتصوره الباهر لإنسانية هذه الحيوانات. وقد جسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيداً مدهشاً تصور الشاعر وأحاسيسه بما برز فيها من انحراف أسلوبي يخطف البصر. تأمّل كيف عبّر عن هذه الحيوانات غير العاقلة: **قوم سواكم ـ ولي دونكم أهلون ـ هم الأهل ـ مستودع السر ذائع لديهم/ ولا الجاني بما جرّ يخذل ـ وكل أبي باسل**. فهي في تصوره وإحساسه أناس عقلاء أباة بواسل، فيهم

الجاني وفيهم الغيرة، وعندهم مواطن الأسرار. ولذلك فهو يتحدث عن هذه الحيوانات كما لو كانت قوماً من البشر العقلاء حقاً فيأتي بالألفاظ الدالة على البشر، ويردفها بضمير جمع المذكر السالم.

هل عرفنا الآن ما هذه المرارة التي كان يمضغها الشاعر على مضض؟ إنها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، واستكباره عليه وجبروته. ونحن لا نوافق الشنفرى على ما كان يفعل، إن كان يفعل ما يقول حقاً، ولا نقرّه عليه، بل نحن نرفضه لأننا نرفض الظلم. ولكنني أحس أن هذه الشخصية المتوحشة الهائمة في الفيافي شخصية مفعمة بالإنسانية، جرحها المجتمع جرحاً غائراً في القلب، فانطوت عليه تلعق دماءه المرّة كالعلقم. إنها ذات مغتربة جريح فيها من الضعف الإنساني النبيل ما لا أملك أن أغمض قلبي عنه.

هوامش

(١) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. ص: ١٢٣ . دار العودة ـ بيروت ط٢، ١٩٧٩م.
(٢) عبدالمنعم تليمة: أربعة مداخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن متفرقة).
(٣) غيروغي غاتشيف: الوعي والفن. ص: ١٩٣. سلسلة عالم المعرفة. ١٩٩٠ م، ت: نيّوف نوفل، مراجعة: سعد مصلوح.
(٤) البغدادي: خزانة الأدب: ٦/ ٣٤٥، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٨٦م.
(٥) انظر القصة كاملة في الخزانة: ٦/ ٣٤٥، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة: ١/ ١٧٩، وفي ديوان المتلمس بتحقيق حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية ١٣٨٨/ ١٩٦٨م.
(٦)الديوان: ق ص: ٦٩.
(٧) سورة طه: الآيتان ٩و١٠.
(٨) الوعي والفن. ص: ٢٢٥.
(٩) المرجع السابق. ص: ٦٧.
(١٠) الشعر والشعراء: ١/ ٣٩٥.
(١١) المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي: ٢/ ٢٧٠. تحقيق عادل سليمان، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٩٤م والمفضليات.
(١٢) سورة الجاثية. آية: ٢٤.
(١٣) شرح أشعار الهذليين ص: ٣.
(١٤) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري. ص ٣٢٥. تحقيق: عبدالسلام هارون. دار المعارف/ القاهرة ط.ع ١٩٨٠م.
(١٥) الشعر والشعراء ١/ ٢٠٦.
(١٦) الأصمعيات ص ١٨١. تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. دار المعارف بمصر ط٣.
(١٧) المفضليات ق: ٤٣ ص: ٢٠٩.
(١٨) الديوان ق: ٤ص ٦٤ و ٦٥. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف/ القاهرة ط٣. د. ت.
(١٩) المنتخب في محاسن أشعار العرب ق: ٣ ص: ١٧. والمفضليات ص: ٣٩٦.
(٢٠) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم. ص: ٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
(٢١) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية.
(٢٢) انظر: المرجع السابق ـ الباب الثاني.
(٢٣) الطرائف الأدبية. ص: ١١، تصحيح وتخريج: عبدالعزيز الميمني. المكتبة الأزهرية للتراث بمصر. د. ت.

(٢٤) الخزانة: ٤/ ٢٨٩ـ٢٩٣.
(٢٥) سورة يوسف. آية: ٣٦.
(٢٦) سورة يوسف. آية: ٤١.
(٢٧) الخزانة: ١١/ ٢٩١.
(٢٨) الأنعام: آية: ٣٢.
(٢٩) العنكبوت. آية: ٦٤.
(٣٠) الحديد. آية: ٢٠.
(٣١) الزخرف. آية: ٨٣.
(٣٢) الطور. آية: ١٢، وانظر المعارج آية: ٤٢، الأنبياء: ٢، الأعراف: ٩٨.
(٣٣) الخزانة: ١١/ ٢٨٩.
(٣٤) في بيت له:

أقسمتُ بالقوةِ المعتزِّ جانِبُها ولستُ أعظمَ منها واجداً قسما

(٣٥) الديوان ق: ١ ص٨ وما بعدها.
(٣٦) المفضليات. ق: ٣٠ ص ١٠٠.
(٣٧) الديوان: ص: ٦. تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية ـ مصر ١٣٨٥ ـ ١٩٦٥م.
(٣٨) الديوان. ص: ٢٥٦، وانظر ص: ٢٦٧.
(٣٩) ديوان بني بكر في الجاهلية. ق: ١١٩ ص ٥١١. جمع وشرح: د. عبدالعزيز نبوي. دار الزهراء بالقاهرة ١٤١٠ هـ ـ ١٩٨٩م.
(٤٠) الديوان. ق: ١١ ص: ٩٧.
(٤١) المفضليات: ق: ٨ ص: ٤٦.
(٤٢) الديوان: المعلقة. ص: ١٨.
(٤٣) مدخل إلى علم الأسلوب. ص: ٥٧. دار العلوم للطباعة والنشر ـ الرياض. ط١، ١٤٠٢ ـ ١٩٨٢م.
(٤٤) مدخل إلى علم الأسلوب. ص: ٥٦.
(٤٥) المرجع السابق. ص: ٥٨.
(٤٦) الخزانة: ٩/ ٤٢٤.
(٤٧) المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(٤٨) الخزانة: ٩/ ٥٥٤ وما بعدها.
(٤٩) الخزانة: ١٠/ ٣٩.
(٥٠) الخزانة: ٣/ ٣٤٢.

الفصل الثاني

رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

«وتقول لنفسك : سوف أرحل
إلى بلادٍ، إلى بحارٍ أخرى
إلى مدينة أجمل من مدينتي هذه .
لن تجد أرضا جديدة، ولا بحارا أخرى
فالمدينة ستتبعك
وستطوّف في الطرقات ذاتها
وتهرم في الأحياء نفسها
وفي البيت نفسه سوف تشيب وتموت
الموت قفص .
ولا أمكنة أخرى هناك،
بل هذه دائما ميناؤك الأرضي .
ولا سفن هناك تُجليك عن نفسك! آه ألا ترى
أنك يوم دمّرت حياتك في هذا المكان
فقد دمرت حياتك في كل مكان على وجه الأرض؟»

(رباعيات الإسكندرية : قسطنطين كفافي)

كان الرحيل هاجسا لا يقرّ ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي . فهو راحل أو مزمع على الرحيل في كثير من الوقت، أو متأمل من يرحل وما يرحل : الظعائن، العمر، القبائل، الأهل والرفاق، الحياة نفسها . فكأنما كان «تأبط شرا» يصور روح العصر الشاعرة حين قال :

تقـــول سليمـى: لـــو أقمـت لسرّنـــا

ولم تـــــدر أنّي للمقـــــام أطـــــوّف

وكان «امرؤ القيس» يصور عبث هذا الطواف وخيبته:

وقـــــد طـــــوّفت في الآفـــــاق حتـى

رضيت مـن الغنيمـــــة بـــــالإيـــــاب

إنها رحلة اكتشاف الكون أو العـالم أو الحياة، رحلة المعرفة الشاقـة وتذوق ثمرها المرّ الجميل. لم تنطفىء شعلـة الشوق إلى المعـرفة في النفس الإنسـانية يومـا، ولكن اكتساب المعـرفة شـاق وعسير كهذا الـرحيل أو الطـواف الذي يحدثنـا عنه الشـاعر الجاهلي. وقدكان البحث عن المعرفة همّ الإنسان منذ قديم الدهر، وظل قلق السؤال يؤرقه على امتـداد الزمن، فقد أفنى «جلجامش» جلّ عمـره يبحث عن سر الخلود، وسر الحياة والموت، ويجوب الآفـاق لمعرفة هـذه الأسرار على نحو ما تصـوره الملحمة المعروفة باسمـه، وهي من أقدم الملاحم التي وصلت إلينا[1]. وإنما أسوق لك هذا الكـلام كي لا تحصبني بما تـراكـم في الكتب المدرسيـة التي تصـور هـؤلاء الجاهليين بسطـاء سذجـا لا يكاد تفكيرهـمّ يجاوز ظـلال رواحلهـمّ وسيوفهـمّ، ولا يكـاد همّهم يتعدّى مساقط الغيث ومنابت الكلأ إلا في النادر القليل الذي لا يعتدّ به، ولا يقاس عليـه، فكأن الله تعـالى خصّهم وحـدهم بهذا الاطمئنان العقلي الكـاذب، أو بهذا الخمول العقلي دون سائر خلقه.

كـان الـرحيل هاجسـا في وجـدان الشـاعر الجاهلي كما هـو في نص «كفـافي» السابق، ولكن هل دمر هذا الشاعر «ذاته» فغدت خرابا لا يصلحه تحوّل ولارحيل كما في ذلك النص أيضـا؟ لم تكن «الذات» الجاهليـة مدمـرة، ولكنها كانـت قلقة مأزومة ـ كما بدت لنـا في الفصل السابق ـ يؤرقها الغموض حينـا، ويرهقها الوعي حينا، وقـد تضيق بوعيهـا فتغترب اغترابا جـريحا حينا ثالثـا. ولكنها ـــ في أحوالها جميعا ـ عاشقـة للقوة، مؤمنة بها، حريصة عليها. وهي ـــ في أحوالها كلها ـ كثيرة الالتفات إلى الآخـر، تتأمل نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنهـا لا تكفّ عن تأملها في مرايا الآخرين. وإذا كانت هذه الذات تجسد مأساتها في وجودها القلق المأزوم، وفي إخفاقهـا وعجزهـا عن الخروج من المأساة والتحـرر منها على الرغـم من بحثها

الدائب عن المخرج أو الحل، فإنها بهذا البحث الدؤوب وما يرافقه من الإخفاق تؤكد إنسانيتها الحقة، وتعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل بهذا الجدل الأزلي بين أحلام الإنسان وأشواقه القصّية من طرف وضعفه وقدرته المحدودة المتناهية من طرف آخر. بعبارة أخرى: إنها ذات كاملة الأهلية لتأمل نفسها، وتأمل العالم والمجتمع من حولها.

مشكلة الانتماء أو الهوية

هذا «عمرو بن الأهتم» صاحب «الحُلل المنشّرة» -على حد تسمية القدماء لشعره- يوصي ابنه وقد همّ به بعض الظن بأمره أو كاد، فيبدأ قصيدته بحديث الظعن، ثم ينعطف به انعطافا رمزيا واضحا إلى وصاته لابنه:

أجِـــــدَّك لا تُلِمُّ ولا تَـــــزورُ
وقـــد بـــانَتْ بِـــرُهنِكُـمُ الخدورُ
كـأنَّ على الجمالِ نِعـــــاجَ قـــــوٍّ
كـــوانسَ حُسَّراً عنهـــا الستـــورُ
وأبكـــــارا نـــــواعـمَ ألحقتني
بهنَّ جُـــلالـــةٌ أُجُـــدٌ عَسيرُ
فلمّا أن تســـايـــرنـــا قليـــلا
أَذِنّ إلى الحديث فهنّ صُـــــــوْرُ
لقـــد أوصيتُ رِبعيّ بن عمـــرٍو:
إذا حَـــزَبَتْ عشيرتَـكَ الأمـــورُ
بأن لا تُفْسِـــدَنْ مـــا قـــد سعينـــا
وحفـظ السُّـــورة العُليـــا كبيرُ
وإن المجـــد أوّلُـــهُ وُعـــورٌ
ومصـــدرُ غِبّـــه كَـــرَمٌ وخِيْرُ
وإنَّ مـن الصـــديقِ عليـكَ ضِغنـــا
بـــــدا لي إنني رجـلٌ بَصيرُ

بـأدواءِ الـــرّجـــال إذا التقينـــا
ومـــا تُخفي مـن الحَسَكِ الصـــدورُ
فإن رفعـــوا الأعنّـــة فـــارفَعَنْهـــا
إلى العُليـــا، وأنتَ بها جَـــديـــرُ
وإن جَهَـــدوا عليك فـــلا تَهَبْهُـمْ
وجـــاهِـــدْهـمّ إذا حَمِيَ القنيرُ
فإن قَصَـــدوا لِمُرّ الحقِ فـــاقصِـــدْ
وإن جـاروا فجُـرْ حتى يَصيروا (٢)*

لم يجاوز القدماء الحق حين سموا شعر هذا الشاعر «الحلل المنشّرة». هي حُلل سَداهـا روعة الفن ولحمتها وضوح الرؤية. لقد أشفق «عمرو» ــ بتعبيره في قصيدة أخرى ـ على مجد قومه:

ذريني فـإنَّ البخـلَ يـــا أمَّ هيثـمٍ
لصـالحِ أخـلاق الـرجـال سَروقُ
ذريني وحطّي في هـــوايَ فـإنني
على الحَسَبِ الـــزاكي الـــرفيعِ شفيقُ

ولكن إشفاقه هذه المرة يكاد ينقلب إلى جزع، فهو يخشى أن يفسد ابنه هذا المجد البـاذخ «بأن لا تفسدن مـا قـد سعينـا». ولذلك بـدأ قصيـدتـه بحديث الظعـائن -والظعائن، كما قلت في هذا الكتاب وغيره، صـالحة لحمل دلالات رمزية خصبة- فإذا هو يرمز بهذه الظعائن لمجـد آبائه وأجداده الذي لا يخفى «كوانـس حسرّاً عنها الستور»، وهذا «انحراف» بارز، فلست أعرف في شعرنا القديم ظعائن شاعر واحد

---

* أجدّك أجـدّا منك، أحقا. الرهن: القلـوب. الخدور: ما جُللت به الهوادج، ج خـدر: وهو الستر الـذي يواري من وراءه. النعـاج: بقـر الوحش. قـو: مـوضع. كوانس: داخـلات في كنسهن. حسرّا عنها الستور: مكشوفة عنها. الجلالـة: الناقة الجليلة الخلق. الأجد: الموثقة. العسير: التي لم ترض. أذن: سمعن. صور: موائل. ربعـي: ابن الشاعر. حزبت: دهمت. السـورة: ههنـا المجـد. غِبّـه: عـاقبتـه. الخير: الكـرم. الضغن: الحقـد. الحسك: الحقـد والعـداوة. رفعـوا الأعنـة: كنايـة عن الحرب ههنـا. القتير: رؤوس مسـامير الـدروع. حتى يصيروا: حتى يعطفوا إلى الحق ويرجعوا إليه.

حُسرت عنها الستور، فانكشف جمالها لكل عين، إلا هذه الظعائن. لقد درج الشعراء على تصوير هذه الستور ملقاة على الهوادج تستر من بداخلها، فإذا بالغوا قالوا: إن العيون اللماحة المتوسمة ترى هذا الجمال من وراء الستور كما فعل زهير في نصه الذي مر بنا

«وفيهن ملهى للصديق ومنظرٌ
أنيقٌ لعينِ الناظرِ المتوسّمِ»

أما «عمرو بن الأهتم» فقد حسر هذه الستور عن هؤلاء الفاتنات ليبرز جمالهن الذي يرمز لمجد قومه العريق الذي يراه ويعرفه كل ذي بصر ولبّ. وهو لذلك يلحق بهؤلاء الظاعنات ــ أو بمجد آبائه ـ على ناقته القوية الصلبة ـ أو بهمّته الصلبة العالية ــ، فيجاذبهن الحديث، ويسايرهن ويسايرنه دون أن ينكرن من أمره شيئا، بل هن مائلات إليه يرهفن أسماعهن لما يقول:

فلما أن تسايرنا قليلا
أَذِنَّ إلى الحديث فهنَّ صُورُ

وهذا انحراف آخر في تقاليد هذا الموضوع الشعري، فليس في شعرنا القديم شاعر واحد لحق بظعائنه، فكان بينه وبينهن جميعا ما نراه بين «عمرو» وظعائنه. وحقا قد يلحق الشاعر بالظعائن، وقد ينازع بعضهن الحديث، وينعت جمالهن ثم لا شيء وراء ذلك سوى ما قد يكون من خلاف بينه وبين هذه الحبيبة التي ينازعها الحديث. وهذا موقف مختلف جدا عن موقف «عمرو».

ويرمز هذا الانحراف بوضوح لموقف الشاعر من أمجاد قومه، فقد لحق بأفعاله النبيلة الماجدة بأولئك القوم وأمجادهمّ، وأضاف إلى تلك الأمجاد مجدا جديدا. وهذا هو سر هذا اللحاق بالظاعنات، وسر هذا «التساير»، وسر هذا الإصغاء باهتمام إلى حديثه. وأرجو أن تتأمل بإمعان قول هذا الشاعر:

فلما أن تسايرنا قليلا
أذنّ إلى الحديث فهن صُورُ
لقد أوصيتُ ربعيّ بن عمروٍ
إذا حَزَبَتْ عشيرتك الأمورُ

لقد بدأ حديثه إلى هذه الظعائن فملن بأعناقهن إليه ليسمعن حديثه، أو بعبارته التصويرية البديعة «إذن إلى الحديث فهن صور». وهذا يدل على أهمّية الحديث وخطره، ولكننا نفاجأ بأنه يقص على هؤلاء الظاعنات ما كان من وصيته لابنه. فهل بعد هذا شك في أن مضمون هذه الوصية يهمّ هؤلاء الظاعنات؟ فإذا نظرنا في الوصية رأيناها تدور حول أمجاد قومه، وضرورة المحافظة عليها واستتمامها واستكمالها. لقد انجلى الموقف كالشمس في رابعة النهار، فلمّ تصغي الظاعنات كل هذا الإصغاء إلى حديث «المجد» إن لم يكن يربطهن به سبب وثيق، بل إن لم يكنّ رمزا له أو لأصحابه؟ يبدأ الشاعر حديثه إلى هؤلاء الظاعنات، وبالتفات فني بديع، التفات من الغياب إلى الحضور والمخاطبة، يُحضر الشاعر ابنه فإذا هو أمامه وجها لوجه، ويشرع في الحديث إليه محذرا ومنبها وموصيا على مسمع من الظاعنات، فكأنه يُشهدُ عليه روح أجداده حين يأتمنه على كنز المجد. أعرف أن هذا يقتضي مشقة وعسرا، ولكن من قال: إن شعرنا القديم يمكن فهمّه وتفسيره بلا مشقة ولا عسر؟ فإذا نظرنا بعد هذا كله في وصاة الشاعر لابنه فتنتنا هذه الصياغة الفنية الرفيعة، فأول المجد وعور، وفي قلوب الرجال أدواء، وفي صدورها حسك البغض والعداوة، والحق مر، وهو بصير، وفساد المجد أمر تجزع له النفوس، وأمور كثيرة أخرى. وأدهشتنا رؤية الشاعر الثاقبة لحقائق الحياة، وحقيقة الرجال، وحقيقة القوة. فليس في الحياة حقيقة أجل وأسمى من حقيقة «الانتماء» أو «الهوية»، إنها حقيقة الجذور الراسخة في ضمير التاريخ، وهي التي تمنحنا مشروعية الوجود الإنساني الحق، فإذا لم نصنها فقد أفسدنا كل شيء! إن التفريط بـ «الهوية» ليس إفسادا للماضي وحده، ولكنه هدم وتدمير للحاضر والمستقبل أيضا. وإن صيانتها من كل فساد أمر جليل الشأن:

لقد أوصيت ربعي بن عمرو
إذا حزبت عشيرتك الأمور
بأن لا تفسدن ما قد سعينا
وحفظ السورة العليا كبير

ولا تثريب على الشاعر ولا حرج في أن تكون هويته هوية قبلية، وفي أن ينتمي إلى مجد هذه القبيلة، فهو ابن مجتمع محدد مشروط بشروط تاريخية محددة، إنه

ابن ذلك المجتمع الجاهلي الـذي كـانت الحقيقـة القبليـة فيـه تعلـو على كل حقيقـة سواها. وهو يدرك أن طـريق المجد وعر شديد الوعورة، ويدرك أنـه الطريق الوحيد الذي يمنحنا الشعـور بإنسانيتنا، ويجعلنا جديرين بها. وليس هـذا المجد إلا امتدادا وتتميما واستكمالا لمجد القبيلة في تصـور الشاعر. إنه تعزيز لمفهـوم «الهوية». وجهاد شاق لتقـوية «الانتماء» وتأكيـده. ويعلم «عمرو بن الأهتم» علما هـو اليقين عينه أن الحديث عن القبيلة ومجدها ـ أو عن الانتماء والهويـة ـ لا جدوى منه ولا نفع فيه إذا لم يكن مقرونا بحقيقـة ضخمة من حقائق الحياةالكبرى، حقيقة كـونية، هي «القوة». إنها شرط هـذا الانتماء وحاميـه من الفساد والسطحيـة والتلاشي، وهي التي تعمقـه وتعـزّزه. وكل انتماء غير مقترن بها هـو انتماء هـش لا يقـوى على الصمـود في مجتمع تعصف بـه الخلافات والحروب. ولهذا كلـه وقف هـذا الشاعـر على مفهوم «القـوة» وأطال الـوقوف، فـدعا ابنـه إلى الاستبسال في حـرب أعدائه، وإلى خلع رداء الخوف والتردد، وإلى الجور إذا جـاروا حتى يعطفـوا إلى مـرارة الحق، ويقرّوا لـه بحقيقتـه. وخـرج من هذا إلى استعـراض ضروب من قوتـه زاعما أنه يتأسى بـالآباء والأجـداد، فكأنه يضرب له المثل ويسوق أمامه الشاهد ليقفوه ويأتمّ به.

فهل تراني بعـد هذا كله مسرفا إذا زعمت أن قضـايا الوجود الكبرى كـانت تؤرق الشاعر القديم، وأنه كان يعبر بشعره عن موقفه منها ورؤيته لها؟

***

مشكلة الموت

ولم تكن مشكلة «الانتماء أو الهويـة» إلا واحدة من مشكـلات كبرى كثيرة كانت تـؤرق ضمير الشـاعـر القديم وعقلـه، وتقضّ مضجعـه كمشكلـة الموت والفنـاء، ومشكلة الخلـود، ومشكلة المبـدأ، ومشكلة الحيـاة نفسها ونـواميسها الخالـدة. وقد تلتبس بعض هذه المشكـلات بمفهوم الـدهر أو مشكلتـه، ويلتبس بعضها ببعض أحيانا وتتمايز أحيانا أخرى.

وقـد تكون مشكلـة الموت من أعقد هـذه المشكلات وأغمضهـا على الرغم من رؤيـة الموتى رؤية العين. فالموت تجربـة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنـابة، فليس هنالك

مخلوق يموت مرتين أو أكثر، أو ينوب عن مخلوق آخر في موته. إنها كتجربة الميلاد من حيث الذاتية واستحالة التكرار. وهي كتجربة الميلاد نفسها من حيث انتفاء الإرادة، فلا أحد يولد أو يموت بإرادته. ترى هل هذه ديمقراطية الحياة؟ إنها ـ كما ترى ـ ديمقراطية محمولون عليها حملا! وكلتا التجربتين ـ الموت والميلاد ـ على الرغم من فرديتها وذاتيتها تجربة شمولية كونية تمر بها المخلوقات جميعا لا الناس وحدهم. وتجربة الموت تجربة متوقعة، ولكنها -على توقعها- مفاجئة أو كالمفاجئة، وتكمن مفاجأتها في عدم معرفة زمانها أو مكانها، فلا أحد يعرف متى يموت أو أين يموت[٣]. والموت تجربة غامضة مثيرة، وهي تحتفظ بغموضها وإثارتها احتفاظا مطلقا، فليس ثمة مخلوق يستطيع أن يكتسب خبرة من الموت تكشف عن غموضه وإثارته لأن الموت نفسه يلغي الخبرة الناجمة عنه. وبسبب هذا الغموض وهذه الإثارة ينطلق الخيال في فضاء الرؤى والتصورات، وتبزغ فكرة «الخلود».

لقد أفسد الموت الحياة كما يقول أحد شعرائنا القدماء، فوقف أمامه الشعراء حيارى مذهولين عاجزين عن تعليله أو فهمّ أسراره، وهل في الكون قضية كبرى لاترقد فيها الأسرار؟!

الموت في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار، وهو ضرورة وحق بل هو أكثر ضرورة من الحياة نفسها، فنحن نستطيع أن نتصور كونا بلا حياة، سديما مطلقا، ولكننا لانستطيع بل نجزع أن نتصور كونا معمورا لا موت فيه!! ولكن هذا الموت الذي نشعر بوجوده أبد الدهر، ونحس أنه أقرب إلينا من حبل الوريد، متلفّع بالغيب، عصيّ على المعرفة، ترقد فيه أسرار جليلة. فلا غرابة أن يحار الشاعر الجاهلي في أمره هذه الحيرة القاسية التي تنتهي به إلى العجز والاستسلام. ومن هذا العجز والاستسلام نشأ التواشج بين مفهوم «الموت» ومفهوم «الدهر»، فالتبس أحدهمّا بالآخر إلى درجة «التماهي»، وإن ظل مفهوم الدهر أشمل من مفهوم الموت وأرحب وأعمق. لقد كان الدهر في نظر الشاعر القديم صيادا، وكان الموت سهامه ونباله كما كانت المصائب والأرزاء بعض هذه السهام والنبل. هذه هي صورة الدهر التي تعاورها شعرنا القديم مصرّحا بها أو موحيا بها من وراء وراء في أثناء طوافه حولها على نحو ما نرى في قول «عمرو بن قميئة»:

رمتني بنـاتُ الـدهـرِ من حيثُ لا أرى
فكيـف بمَنْ يُـــرمـى وليسَ بـــرامِ
فلـــــو أنها نبلٌ إذاً لاتّقيتُهـــــا
ولكنني أُرمـى بغيرِ سِهـــــــام*

أو في قوله:

جَلَّحَ الـــدهـــرُ وانتحى لي وقِـــدمـــاً
كـــان يُنحي القُـــوى على أمثـــالي
أقصَـــدَتْني سهـــامُـــهُ إذ رمتني
وتـــولّـتْ عنـــه، سليمـى، نبـــالي**

أو في البيت الذي يتنازعه «الممزّق العبدي» و«ابن خذّاق»:

كأنني قـد رمـاني الـدهـرُ عن عُـرُض
بنـــافـــذاتٍ بـــلا ريشٍ وأفـــواق***

ومن هذا البـاب ما يوصف به الـدهر أحيانا من الخداع والمكـر وسوى ذلك من صفات الصيادين كما في قول «قيس بن الأسلت»:

أقضي بها الحاجـــــــاتِ إن الفتـى
رهنٌ بـــذي لـــونين خَـــدّاع****

وربما كـان هذا الصيـاد حيـوانـا مفترسا، ومعـاني الخديعـة والمخـاتلة والقسـوة ونظائرها بـارزة في هذه الصورة، إنها صورة الدهر أو الحيـوان الصياد المفترس، كقول امرىء القيس:

وأعلـــمُ أننـــي عمّا قليـــلٍ
سأنشبُ في شبـا ظفـرٍ ونـابِ*****

---

* بنات الدهر: صروفه ونوائبه.
** جلّح عليه الدهر: أتى عليه، حمل عليه. أقصدتني: أصابتني. انتحى لي: اعترض لي.
*** العرض: الجانب. النافذات: السهام. أفواق: ج. فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم.
**** اللونان: الخير والشر
***** الشبا: الحدّ.

وأمثال هذه الصورة كثيرة في هذا الشعر.

وقد ملأ هذا الموت نفوس الشعراء بالجزع، وقذف في قلوبهمّ الرعب، وبدا لبعضهمّ أنه مولع بأكل البشر! يقول أبو ذؤيب الهذلي:

- فإنَّ الرجالَ إلى الحادثا
ت - فاستيقننّ - أحبُّ الجُزُر
- منايا يُقرِّبن الحتوف لأهلها
جِهاراً ويستمتعن بالأنَس الجَبْل*

وهو خصم غاشم جبار لا يدفعه دافع ولا يردّه راد، فليس يغني عنه شيء، أي شيء، من مال أو شجاعة أو مجد أو حصون محصنة أو أولاد أو سوى ذلك، ولاتحزي عينه ولا تؤثر فيه التمائم والرقى. إن له منطقه الخاص المفارق لمنطق البشر، وهو منطق غامض مجهول لا يكترث بمنطق الحياة وأبنائها. وما أكثر ما ردّد الشاعر القديم هذا المعنى فكأنه يرثي الحياة ذاتها، ويضنّ بها على الموت، ويستكثر عليه أن يذهب بها وبأمجادها كل هذا الذهاب العاتي. «إن المنايا لا تطيش سهامها» كما يقول «لبيد بن ربيعة»، أو «فإذا المنية أقبلت لا تُدفع» كما يقول أبو ذؤيب، ثم يكمل:

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها
ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ

ويكرر هذا المعنى، ويدور حوله، ويعلم أن لا شيء ينفع، فليقلّب كفّيه حسرة على مصير هذه الحياة نفسها:

وكلاهمّا قد عاشَ عيشةَ ماجدٍ
وجنى العلاءَ لَوَ ان شيئا ينفعُ

لو...، وماذا تفيد «لو» سوى التوجع والحسرة؟ أليس هو القائل:

ولو أنني استودعتُهُ الشمسَ لارتَقَتْ
إليه المنايا عينُها ورسولُها

---

* الأنس الجبل: الناس الكثيرون.

فلينفذ أبو ذؤيب من أقطار الأرض بمن معه إن استطاع أن ينفذ.

ولا يجد «صخر الغيّ» إلا أن يعترف بغلبة الموت، وعدم جدوى التمائم:

لعمـــرُكَ والمنـــايـــا غـــالبـــاتٌ
ومـــــا تُغني التميماتُ الحِمامـــــا
لقـــد أجـــرى لمصرعـــه «تليـــد»،

. . . . . .

ويقرّ «ساعدة بن جؤيّـة» أن امرأ حانت منيته لا يغني عنه ولد أو مال كثير:

ومـــا يغني امـــرأً ولـــدٌ أحمّت
منيّتُـــــهُ ولا مـــــالٌ أثيـلُ*

إنه الموت القادم لا ريب فيه، ولا مهرب منه. يقول «ثعلبة بن عمرو»:

ولـــو كنتُ في غمـــدانَ يحرسُ بـابَـهُ
أراجيـلُ أحبـــوشٍ وأســـودُ آلِـفُ
إذن لأتتنـــي حيـث كنـــت منيّتـــي
يخُبُّ بها هـــادٍ لإثـــريَ قائفُ**

أليس هذا الحيّة الأسود تعويذة أخرى ضد الموت؟ ولكن التعاويذ والرقى والتمائم والمجد وكل ما يخطر بالبال وما لا يخطر لا ينفع شروى نقير.

ومما يضاعف إحساس الشاعر بقسوة الموت مفاجأته وعشوائيته، فلا أحد يعرف متي يموت أو في أية أرض! ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بوقت هذا الطارق العجلان أو بمن سيخطف في غمضة عين!! يقول «متمّم بن نويرة»:

لابـــدَّ من تَلَـفٍ مقيم فـــانتظـــر
أبأرض قـــومِك أم بـأخـــرى المصرعُ

---

* أحمّت: حانت. وتقدير الكلام: وما يغني أمرأ حانت منيته ولد ولا مال.
** غمدان: حصن منيع باليمن. أراجيل: رجال. الأحبوش: الحبش. الأسود: أراد به الحيّة. آلف. آنس بالمكان مقيم فيه. يخبّ: يسرع. القائف: الذي يقفو الأثر أي يتبعه.

وليـأتينّ عليـك يـــــــومٌ مـــــــرّةً
يُبكى عليـك مقنّعـــــا لا تَسْمَعُ*

ويتصوره «زهير بن أبي سلمى» كنـاقة عشواء لا تبصر، وقـد أفلتت من عقالها، فهي تخبط بأخفافها الأرض على غير هدى، فمن تصبه تمته، ومن تخطئه يُعمّر ويهرم.

رأيت المنـايـا خبـطَ عشــواءَ من تُصِبْ
تُمِتْـــه ومَـنْ تُخطِىء يُعمّـــــر فيهـــرَمِ

لكن نجاة من نجا من هـذه الناقة نجاة إلى أجل غـامض لكنه آت لا ريب فيه، الإنسان يعيش مـوتا «مـرجأ» أو «معلّقا»، فإذا نفد كنـز العمر انقـاد بحبل المنية إلى حتفه كما يعبر «طرفة بن العبد»، فأية حياة مروّعة هذه التي يحياها البشر؟

أرى العيشَ كنـــزا نـاقصـا كـل ليلـةٍ
ومـــا تَنْقُصِ الأيـامُ والـــدهـــرُ يَنْفَـــدِ
لعمـــــرُكَ إن الموتَ مـــــا أخطأ الفتـى
لكـــا لطِّـــوَلِ المُرْخى وثِنيـــاهُ بـاليـــد
متى مـــا يشـــأْ يـــومـا يَقُـــدْهُ لحتفِـهِ
ومن كـــان في حبل المنيـــةِ يَنْقـــدِ**

لم يكن الشاعر الجاهلي ـ في ظني ـ يرثي شخصا بعينه أو ذاته، بل كان يرثي «الحيـاة الإنسانيـة» نفسها. إن معـاني الفقـد أصيلة في هـذا الشعر، مترامية في أرجائه كلهـا.. إنه الفقد الشامل، والجزع المقيم، والإحسـاس بأن الحياة عبث ولهو وباطل وقبض ريح.

ولا أحـد يعرف متى تأفل شمس العمـر، أو يستطيع أن يتنبأ بأفولها. يقـول «لبيد» معبراً عن هـذا الموت المرجأ القريب، ومصـوّراً الإحساس العميق بـالفقد فكأنه يجري في عروقه:

---

* التلف: الهلاك. مقنّع: ملفوف بأكفانه.

** وما تنقص الأيام والـدهر ينفد: أي إن الشيء الذي تأخذ منـه الأيام يتناقص يومـا بعد يوم حتى ينفد. الطول: الحبل. ثنياه: طرفاه. الحتف: الموت.

لعمرُكَ ما تدري الضواربُ بالحصى
ولا زاجراتُ الطير ما اللهُ صانعُ
فلا تَبعدَنْ إن المنيّةَ موعدٌ
علينا فدانٍ للطلوعِ وطالعُ

وبين الطالع والداني للطلوع غمضة عين لا أكثر لو تدري . . . وينكر «أبو ذؤيب» كهانة الطرّاق الضاربين بالحصى، فليس عندهم ـ في رأيه ـ من أسرار الموت سر واحد:

يقولون لي: لو كان بالرمل لم يَمُتْ
«نشيبةُ» والطرّاقُ يكذبُ قِيلُها*

لقد أنهك التفكير في الموت عقل الشاعر القديم، فمضى يبحث عن أسراره في كل صوب، وقاده هذا البحث الحائر إلى مراجعة بعض تصوراته ومعتقداته مراجعة يتداولها الشك واليقين، النفي والإثبات. فهاهو ذا «أبو ذؤيب» نفسه يعتقد بأن «الطير» تنذر بالموت، إنها حيرة العقل القاسية أمام أسرار الموت القصيّة.

يقول أبو ذؤيب في حديثه عن فتيين:

فبينا يمشيان جَرَتْ عُقابٌ
من العِقبان خائتةٌ دَفوفُ
فقال له وقد أوحَتْ إليه:
ألا للّهِ أمُّك ما تَعيفُ
فقالَ له: أرى طيراً ثِقالا
تبشِّرُ بالغنيمةِ أو تخيفُ
فلم يرَ غيرَ عاديةٍ لزاماً
كما يتهدَّمُ الحوضُ اللقيفُ
فراغَ وزوّدوه ذاتَ فرغٍ
لها نَفَذٌ كما قُدَّ الحشيفُ
فلمّا خرَّ عند الحوضِ طافوا
به وأبانَهُ منهمّ عَريفُ

* الرمل: المكان الحسن الهواء. الطرّاق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون.

فقـــال: أمـــا خشيتَ ـــــ وللمنـــايـــا
مصـــــارعُ ـــــ أن تُخرِّقَـك السيـــوفُ
فقـــــال: لقـــــد خشيـتُ وأنبأتنـي
بـــه العقبـــانُ لـــــو أني أعيفُ(٤)*

فنحن نرى «أبا ذؤيب» هنا ـ على غير ما كان عليـه منذ قليل ـ يؤمن بزجر الطير أو «العيـافة»، وبأن هـذه العقـاب قد أنـذرت الفتى بشرّ قـادم، فلم يلبث أن لقي مصرعه على أيـدي بعض السابلة في تلـك الأرض المقفرة. فإذا أردت أن تعجب من «أبي ذؤيب» عجبا فوق عجب فـاعلم أنه قد ساق هذه القصة في معـرض حديثه عن وجده بصاحبته! ألم أقل إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه؟ ثم ما قـولك بهذه الطير الجوارح التي مرّت بنا من قبل، وستمـر أيضا، حاملـة نذر الشر والموت أو آياتهما الظاهرة؟

وقد أحس الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروّعه هذا الإحساس وغاله، وأن فراشة الحيـاة الآسرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فـوق رأسه قليلا ثم تغيب، فكأن شيئا من أمـره وأمرها لم يكن! وبهجـة الحياة التي يشعر بها الشـاعر بهجة مـروّعة لأنها مسكـونـة بهاجس الفناء القـريب. لا شيء أقسى من أن يحس عـاشق الحيـاة أن العمر آخذ في النفاد، وأن النعيم طيف كرى يخاتلـه فإذا فتح عينيه ليحققه لم يجد سوى الصمت الحزين. «والدهر يعقب صالحا بفساد» كما يقول «الأسود بن يعفر»:

فـإذا النعيمُ وكـل مـــــا يُلهى بـــــه
يـــــومـــــا يصير إلى بِلى ونفـــــادِ

فالحيـاة لهو ولعب، إنها تلهية يُلهى بها الإنسان ريثما يدركـه الموت. هل كانت وظيفة هـذا اللهو أن تصرف الإنسان عن التفكير في «المصير الإنسـاني»؟ أيّتما حال،

---

* بينا: بينما. خائتة: منقضة. دفـوف: تمر فويق الأرض. أوحت: أخبرت. تعيف: تزجر، ومعنى البيت: أن تلك العقاب قد أوحت له بشر، فقال لصاحبه: ألا تزجرها فتعرف ما تنبىء به؟ العـادية: القـوم. الحوض اللقيف: الـذي نخـر وضرب الماء أسفله. يقـول: غشيـه هؤلاء القـوم بجمعهم فكأنهم حوض يتقوّض. ذات فـرغ: أراد طعنة. لها نفذ: نفذت من جانبـه الآخر فشقته كما شُق الثوب البالي. الحشيف: الثوب البالي. أبانه: عرفه.

إن الـذين لم يصرفهمّ اللهـو واللعب عن هذا التفكير هـمّ الذين أشقـاهمّ الـوعي، وأضناهمّ التفكير في هذا المصير. يقول «عبيد بن الأبرص»:

وكـلُّ ذي نعمـــةٍ مخلـــوسُهـــا
وكـلُّ ذي أمـلٍ مكـــــــــذوبُ
وكـلُّ ذي إبـل مـــــوروثُهـــا
وكـلُّ ذي سَلَـبٍ مسلـــــــوبُ
وكـلُّ ذي غيبـــــةٍ يـــــؤوبُ
وغـــــائب الموت لا يـــــؤوبُ
أعـــــاقـــــر مثلُ ذات رحـمٍ
*.....

أترى كيف يكـدّر التفكير في «المصير» صفو الحياة؟ ومـا رأيك في هذه الـلازمة اللغـويـة «وكل ذي» التي تتكـرر متعـاقبة في إيقـاع صـارم فكأنها ضربـات القـدر المتلاحقة التي لا تبقي ولا تذر؟ أليس هذا كله رثاء للحياة الإنسانية، وبكاء ناشجا عليهـا؟ ثم انظـر كيف جاء الموت فحسـم الموقف على المستويين المعنـوي واللغـوي فكانت اللغة تجسيدا حيا للمعنى.

وتأمل هذا الموت، وقد صاح بالناس صائحه، في قول لبيد:

ومـــا النـــاسُ والأهلـــونَ إلا ودائعٌ
ولابـــد يـــومـــا أن تُـــرَدَّ الـــودائعُ

«وحياة المرء ثوب مستعار» كما يقول الأفوه الأودي.

وإن لم تكن هـذه الحياة مـروعـة، يـروّعها الموت، فماذا تكـون إذن؟ الحاضر مروّع، والمستقبل يخفق طـائر الموت الأسود بجناحيه في فضائه، وليـس للإنسان إلا ما مضى! أية حياة هذه التي لا تمنح الإنسان الأمن والبهجة إلا إذا انقضت؟ يقول «عدي بن زيد»:

---

* المخلوس: المسلوب. مكذوب: لا ينال شيئا من أمله. ذو سلب: الذي سلب شيئا من غيره.

أعـــاذل مـــا يـــدريكِ أن منيَّتـي
إلى ســاعـةٍ في اليــوم أو في ضحى الغـدِ
ذريني فـإني إنما ليَ مـــــــا مضـى
أمـــاميَ مـن مـــالي إذا خفّ عُـــوَّدي*

أفنستغرب بعد هذا أن يشعر الشاعر القديم بتفاهة «الوجود الإنساني» وتلاشيه أمام الموت المدمر؟ إن الناس في ضعفهمّ أمامه ليسوا أكثر من عصافير وذبّان ودود، وإن كانوا فيما بينهمّ كالذئاب كما يقول «امرؤ القيس»:

أرانـــا مُـــوضِعين لأمـــر غيبٍ
ونُسْحَـــرُ بـــالطعـــام وبـــالشرابِ
عصـــــــافيرٌ وذبّـــــــان ودود
وأجـــرأُ من مجلّحـــة الـــذئاب**

ويتأمل «الحارث بن حلّزة» الإنسان وهو يتمتع بما ورث من مال، فيراه ضعيفا تافها لا يزيد على أن يكون «بعوضا» في ضعفه وتفاهته:

بينـــا الفتى يَسعى ويُسعى لـــه
تـــاحَ لـــه من أمـــرِه خـــالجُ
يتركُ مـــا رقَّحَ من عيشِـــه
يَعيثُ فيـــه هَمَجٌ هـــامِجُ***

لقد كان الموت الجاهلي فناء مطلقا يدمر ما قبله تدميرا كاملا، وليس يعقبه شيء سوى أن يصير المرء ترابا تحت كومة من الحجارة. ولذا كان الإحساس بالموت مبطنا بالحسرة والمرارة كما لاحظ «أدونيس» بحق. ولم تختف من الإحساس بالموت هذه الحسرة، ولم تفارقه هذه المرارة إلا بعد ظهور الإسلام الذي أصّل في النفوس مفهوما

* خفّ عوّدي: كناية عن الموت. العوّد: الناس الذين يعودون المريض للاطمئنان عليه.
** المجلّحة: المصممة على الشيء.
*** الخالج: الموت ـ يخلج الإنسان أي يجذبه إليه فيذهب به. الترقيح: الإصلاح.
يعيث: يفسد. الهمج: البعوض.

جديدا للموت فغدا عبورا من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة الخالدة، وهو عبور لايدمر الحياة بل يحملها معه إلى الدار الآخر، وفي ضوء هذه الحياة الدنيا نفسها يتقرر «المصير». وبهذا أنقذ الإسلام النفس من شقاء التفكير في عبثية الحياة، ومن إحساسها الفاجع بالفناء المطلق، وداواها من جراح الدهر.

كان الموت الجاهلي إذن موتا فاجعا مدمرا، وكان الإحساس به مبطنا بالحسرة والمرارة، وأية فجيعة مُرَّةٍ أقسى من أن يفنى الإنسان فناء مطلقا؟! لقد صور الشعراء هذا الإحساس، وهداهمّ إحساسهمّ إلى صور يتغلغل فيها الموت، ويمتص عروقها عرقا عرقا. يقول «عدي بن زيد»:

ثم بعد الفلاح والملك والإ (م) مَّة وارتهُمُ هناك القبورُ
ثم أضحوا كأنهم ورقٌ جفَّ (م) فألوَتْ به الصَّبا والدَّبورُ*

أرأيت هذا الورق الجاف اليابس الذي تعبث به الرياح من صبا ودبور؟ أهذه هي نهاية حياة طويلة عريضة تملؤها الأمجاد؟ هذه هي حقيقة «المصير الإنساني» القاسية: ورق يابس تافه لا قيمة له تعبث به الريح العابثة!

وقد تعاور الشعراء صورة أخرى لهذا المصير الفاجع هي صورة «الشهاب»، يقول لبيد:

ومـا المرءُ إلا كالشهاب وضوئِهِ
يحورُ رمادا بعد إذ هو ساطِعُ**

وهي صورة «عدي» وقد مسها شيء من التغيير:

ولكن كالشهاب سناه يخبو
وحادي الموت عنهُ ما يَحارُ***

فإذا لم يكن من الموت مناص، ولا عنه محيص، فالأجدر بهؤلاء الشعراء أن يموتوا ميتة الأحرار، ولئن فاتهمّ طلب الخلود إن شرف الموت لم يفتهمّ. يقول

---

* الإمّة: غضارة العيش والنعمة.
** يحور: يصير.
*** حادي الموت: سائق الموت. يحار: من الحيرة.

«تأبط شرا» في رثـاء «الشنفرى»، منـوّها بشمائلـه وصبره على الخطوب، وأنـه قد مات موتا نبيلا يجدر به:

وأجملُ مـوتِ المرءِ ـــ إذ كـان ميّتـا
ولابـدّ يـومـا ـــ مـوتُـهُ وهـو صابـرُ

ويدعو «بشامة بن الغدير» قومه إلى طعام الموت الوبيل إذا لم يكن لهمّ معدل عنه إلا الخزي والعار:

بأنْ قـومُكـم خُيِّروا خَصلتيـن
كلتـاهمّا جعلـوهـا عُـدُولا
خـزيُ الحيـاة وحـربُ الصـديقِ
وكـلٌّ أراه طعـامـا وبَيـلا
فـإن لم يكـن غيرُ إحـداهمّا
فسيروا إلى الموت سيرا جميـلا*

ويفضّل «الحصين بن الحمام المرّي» الموت على العار:

فلستُ بمبتـاع الحيـاة بسُبَّـةٍ
ولا مبتـغٍ مـن رهبـةِ الموت سُلَّما

ويـؤثر «المتلمّس» الموت حـرّا لم يصبه العـار على حياة الظلم، ويـدعو إلى هـذا الموت الجميل:

فـلا تقبَلـنْ ضيما مخافـةَ ميتـةٍ
ومـوتَنْ بها حـرّاً وجلـدُك أملسُ**

ولعل هـذا الحرص على الموت الجميل ـ بتعبير تأبط شرا ـ تعبير عن الاستهـانـة بالموت، ومحاولـة للاستعلاء عليه. إنـه مواجهة مضمرة بين الشـاعر والموت. وليس هذا الظن مسرفـا، ففي شعر هـؤلاء الشعراء مـا يرشّح لـذلك، ويوحي بـه أو يدل

* عدولا: جورا، عدلوا فيها عن الحق. خزي الحياة: عارها. الطعام الوبيل: الطعام غير المستمرأ أو غير المستساغ.
** الضيم: الظلم. جلدك أملس: لم يلحق به عار.

عليه. هاهو ذا «تأبط شرا» نفسه يفخر بنجاته من الأعداء بخطة محكمة ذكية، فقد كان يشتار عسلا في جبل من جبال هذيل، فرصده أعداؤه، وأخذوا عليه طريقا لم يكن له غيرها، فأخذ في صب العسل على الجبل، ثم لصق به، ولم يزل يزلق حتى بلغ أسفل الجبل سليما آمنا، ففاتهم. وقد صور ما كان من أمره وأمرهم، وصوّر الموت خزيان ينظر إليه حائرا متعجبا من أمره. قال:

همّا خُطّتا إمّا إسارٌ ومِنّةٌ
وإمّا دمٌ والقتلُ بالحرِّ أجدرُ
وأخرى أُصادي النفسَ عنها وإنها
لموردُ حزمٍ إن فعلتُ ومَصدرُ
فَرَشْتُ لها صدري فزلّ عن الصفا
به جؤجؤٌ عبلٌ ومتنٌ مُخَصَّرُ
فخالَطَ سهلَ الأرضِ لم يَكدحِ الصفا
به كدحةً، والموتُ خزيانُ ينظرُ*

لقد كان يحس -كما نرى- أنه يناجز الموت نفسه، وهاهو ذا يفخر بانتصاره عليه لا على أعدائه الذين أخذوا عليه الطريق «والموت خزيان ينظر»!

وهذا «أبو ذؤيب الهذلي» يحاول الاستعلاء على الموت، والاستهانة به، والتجلد عليه، وسيّان بعدئذ قدر على ذلك أم لم يقدر:

أمن المنون وريبها تتوجّعُ
والدهرُ ليسَ بمعتبٍ مَنْ يجزعُ
أودى بنيّ وأعقبوني غُصّةً
بعدَ الرّقاد وعَبرةً لا تُقلعُ
ولقد حَرَصْتُ بأن أدافعَ عنهمُ
فإذا المنيّةُ أقبلتْ لا تُدفَعُ

* الإسار: الأسر. المنّة: أن يمنّوا عليه بإطلاق سراحه. أخرى: أراد بها خطته التي نفذها. أصادي النفس: أدير الرأي حتى أصل إلى أقومه. الصفا: الحجارة. الجؤجؤ: الصدر. العبل: الضخم. مخصّر: دقيق.

وتجلـــــــدي للشـــــــامتين أُريهمُ

أني لـــريبِ الـــدهـــرِ لا أتضعضعُ*

وإذا لم يتـوجع المرء من الموت فمن أي شيء يتـوجع إذن؟ إنها المكـابـرة ومحاولـة الاستهانة بالموت الذي حرص على مدافعته عن بنيه «**ولقد حرصت بأن أدافع عنهمُ**» فأخفق، ولم يبق أمامه إلا التجلد فلا يقوى الموت على ضعضعته وإنهاكه!! لقد كان «أبو ذؤيب» ينـازل الموت، ولكنها منازلـة لا تخلو من المراوغـة والمخاتلة والـرغبة في الشماتة بالدهر الذي لم يستطع أن ينال منه.

وذهب «عروة بن الورد» مذهبا آخر في مواجهة الموت والفناء، فقد أدرك أنه ميت فانٍ لا محالة، فقرر أن يقاوم الفناء، وأن يخلّـد نفسه بما يقوم به من أعمال تجعله مدار الأحـاديث بين الناس بعـد موتـه. وكشف «عـروة» بذلك عـن مرحلـة متقدمـة من الوعي، وأدرك حقيقة «الوجود الإنساني» المتناهي على هذه الأرض، واستشعر قانون اللحظة العابـرة حين اقتنع بأن خلود الإنسان لا يكون بمـواجهة الموت أو الاستعلاء عليـه بل يكون بـالعمل. الأعمال هي التي تخلد الإنسـان، وهذا هـو الخلود المتـاح للبشر الفانين في هذه الحياة(٥).

أقلّي عليَّ اللـــومَ يـــا بنـــةَ منـــذرٍ

ونـــامي فإن لم تشتهي النـــومَ فـاسهـري

ذريني ونفسي أمَّ حســـــــــانَ إنّني

بها قبـــل ألا أملـــكَ البيـــعَ مشتري

أحـــاديثَ تبقى والفتى غيرُ خـــالـــدٍ

إذا هـــو أمسى هـــامـــةً تحت صيّرِ

وحقا لم يتأمل «عروة» هـذه القضية تأملا طويلا، ولكنه استشعـرها دون شك بدليل قرنه خلود الأحـاديث بفناء الإنسان، وبدليل آخر هو حياتـه التي كانت تجسيدا لشعوره بهذه القضية. ولو كان قد تأملها طويـلا، وأشاعها في شعره لكان أتى بأمر جليل حقا. ومهما يكن من أمر فقـد أثبت هذا الشـاعر أنه ذو حـدس قوي وبصيرة ثاقبـة، ولو أدرك

* المعتب: المراجع المرضي، أي ليس الدهر بمراجع من جزع منه بما يحب. أودى: هلك.

معاصروه من الشعراء هذه القضية لأيقنوا أن شعرهمّ الذي أبدعوه هو الذي سيخلّدهمّ، ولأقصروا بعض الإقصار عما همّ فيه من حديث الموت والفناء.

ونحن نلحظ في شعر «حاتم الطائي» ما لحظناه في شعر «عروة بن الورد»، فهو يرد على الموت بهذا الكرم الفيّاض يشتري به الأحاديث والذكر بعد أن يطويه الموت، وهو كعروة أيضا لا يتلبث عند هذه الفكرة الجليلة، ولكنه يحسها إحساسا عميقا، ويترجمها ترجمة عملية.

- أمـــاويّ إن المال غـــادٍ ورائحُ
ويبقى مـن المال الأحـاديـثُ والـذّكْـرُ
أمـــاويّ مـــا يُغني الثـــراءُ عـن الفتى
إذا حشرجَتْ يـومـا وضـاقَ بها الصـدرُ
- فـاصـدق حـديثك إن المرء يتبعُـهُ
مـا كـان يبنـي إذا مـا نعشُـهُ حُمِلا*

لا ريب في أن حاتما كان يواجه الموت بهذا الكرم، ويراه وسيلة للتغلب على الفناء، فهو يراه بناء لا يقوّضه الدهر، وماذا يغني الثراء عن المرء إذا حضره الموت؟ لاشيء. لكن الكرم يفيده لأنه يخلّد ذكره. ولذا وقف جل حياته وشعره عليه، وصدقت نبوءته فكان مثلا شاردا في الجود تتناقله الأجيال.

ودفع الإحساس بالموت والفناء بعض الشعراء ولاسيما الفرسان إلى اقتحام المخاطر دون حساب للعواقب، فكأنهمّ يريدون بشجاعتهمّ تأكيد ذواتهمّ على نحو متميز قبل أن يدركهمّ الموت. يقول «عامر بن الطفيل»:

يـــا أسْمَ أخـتَ بنـي فـــزارة إنـني
غـــــازٍ وإن المرءَ غيرُ مخلَّـــــدِ

فإذا لم يكن من الموت بدّ فليتّق جراح الحياة بالشجاعة وغزو الأعداء. وهذا هو موقف «الشنفرى» أيضا، فهو يرد على عاذلته ردا جافيا غليظا، ويدعوها أن تدعه

---

* غاد ورائح: ذاهب وآت. حشرجت: أراد النفس.

وما نصب نفسه له من الغزو والغارة، وينبئها أن الموت قادم لا محالة:

دعيني وقـــولي بَعْـــدُ مـــا شئتِ إنني
سيُغـــــدى بنعشي مـــــرة فأغيَّب
خـــــرجنـــــا فلم نعهـــــد. . . .

وهـذا منطـق وضرب من التفكير مختلف عن منطـق «عـروة» و«حـاتم» وعن تفكيرهمّا. إنـه منطق يولّي وجهـه صـوب الحياة لا صـوب الموت. بعبارة أخـرى: إن تفكير «عروة وحاتم» يحسب حساب الحياة ومجد الذات، ولكنه مهتم بفكرة «الخلود» أيضا، ولكن تفكير «عامر بن الطفيل» و«الشنفرى» ينصبّ على «الذات» في لحظتها الراهنة لا غير.

وقد وَلَّـد الشعور بمأساة «المصير الإنسـاني» رغبة جارفة في الـرد على هذا المصير بمبدأ «اللـذة» على اختلاف ضروبها، فالحياة وجـدت لتعاش، وعلى المرء أن يغتنم هذه الفـرصة قبل أن تفـرّ من اليد ليعبّ من لذاذات الحيـاة ما استطـاع. هذا منطق ثـالث يقترب بعض الاقتراب من منطق «عـامـر والشنفـرى»، ولكنـه يختلف عنـه، ويتميز تميزا لا تخطئـه العين. نحن أمام تفكير «وجودي» لا يكاد يشـوبه شوب على تفـاوت بين الشعراء فيـه. إنهمّ قلقون على الحيـاة ومحكـومون بها في آن، يحسـون أنها قصيرة، ويعلمون أن مصيرها فاجع. فليكن ردهـمّ على هذا المصير بأن يجعلوا الحياة عامـرة بالإحسـاس النضر بها، وليس يكون هـذا بمعزل عـن فكرة «الجسـد». ويعد «طرفة بن العبد» أبرز ممثل لهذا الاتجاه. يقول:

ألا أيّهذا الـــلائمي أشهـــدَ الـــوغى
وأن أحضر اللـــذّاتِ هل أنتَ مُخلـــدي
فـــإن كنـــتَ لا تسطيـــعُ دفـــعَ منيّتـــي
فـــدعني أبـــادرُهـــا بما ملكتْ يـــدي
فلـــولا ثـــلاثٌ هن من عيشـــة الفتى
وجَـــدِّك لم أحفـلْ متى قـــام عُـــوَّدي
فمنهـنّ سبقُ العـــــاذلات بشربـــــةٍ
كميتٍ متى مـــا تُعـلَ بـالماءِ تُـــزبـــدِ

وكَـرّي إذا نـادى المضـافُ محنَّبـاً
كسِيـدِ الغضـا نبَّهتَـه المتـورّدِ
وتقصيرُ يـومِ الدّجنِ والـدَّجنُ معجبٌ
ببهكنـةٍ تحتَ الطِّـراف المعمَّـد
كـريمٌ يـروّي نفسَـهُ في حيـاتِـهِ
ستعلمُ إن متنـا غـداً أيُّنـا الصـدّي
أرى قبرَ نحّـام بخيلٍ بمالـه
كقبر غـويّ في البطـالـة مفسـدِ
أرى العيشَ كنـزا نـاقصـا كلَّ ليلـة
ومـا تَنْقُصِ الأيـامُ والـدهـرُ يَنْفَـدِ*

إن «طرفة» يدرك إدراكـا عميقا هشاشة الوجود الإنسـاني، وقصر الحياة، ومأساة المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يـرصد النـاس في غدوّهم ورواحهم، وأن الفناء هـو المصير الذي لا مصير سواه. ولهذا كلـه ينفض من على وجهه وثيـابه غبار اللوم، ويجري طلقـا في مضمار «اللذة» لا يكاد يقفوه البصر. إنه يـواجه مأساة «المصير الإنساني» بهذه «اللذة» في عبارة صريحة قـاطعة كحد السيف «وأن أحضر اللـذّات». وهو لا يهتم بـالموت، ولا يعيره التفاتا لـولا هذه «اللذة». إنـه مشغول بالحيـاة قلق عليها يريـد أن يعبّ منها عبّا لعله يـرتوي قبل أن يموت. وتظهـر قيمة «الجسد» في هذه اللـذات ظهورا باهرا، فهو مـدارها وغايتها، ونضـارة الإحساس به وعمقه أبين من كل أمر آخر (شرب الخمرة/ الفروسية/ معافسة النساء). إن شعوره بقصر الحياة هو الذي يقلقـه، فمرور الأيام ينهب كنز العمر نهبا فيتنـاقص يوما بعد يوم، وهو نـافد لا محالة في يوم مـا. وهو لذلك يقبل على «اللذة» هـذا الإقبال النهمّ

* الوغى: الحرب. قام عوّدي: كناية عن موته. الكميت: الخمرة. الكرّ: العطف. المضاف: المهموم. المحنّب: الفرس. السيد: الذئب. الغضا: شجر. المتورّد: الذي يطلب ورود الماء. نبّهته: هيّجته. يوم الدّجن: يوم ندى ومطر خفيف أو يوم غيم يلبس أقطار السماء، وتقصير اليوم يكون باللهو. البهكنة: الجارية الطيبة الرائحة الخفيفة الروح المليحة الحلوة اللسان. الطراف: الخباء. الصدي: العطشان. النحّام: الكثير السعال عند طلب الحاجة منه. الغوي: التابع هواه ولذّاته. ما تنقص الأيام ينفد: أي أن الشيء الذي تنقصه الأيام يوما بعد يوم سينفد لا محالة.

كله، فكأنه يريد أن يمصّ بأحاسيسه كلها رحيق الأيام حتى آخر قطرة! ولمَ لا، وهو يرى الموت رأي العين وقد حَوَّل البخيل والكريم إلى كومتين من تراب عليهما كومتان من الحجارة؟ هل كان «طرفة» يحس أن أجله قريب؟ لقد مات هذا الشاعر في ريعان الصبا لم يجاوز السادسة والعشرين فيما يقول الرواة. وقد كانت ميتته تجسيدا باهرا «لرؤيته الوجودية»، فقد ظل عامل «عمرو بن هند» على البحرين ـ وكان عمرو ابن هند قد أمر عامله بقتله في خبر طويل ـ يسقيه الخمرة تلبية لرغبته حتى ثمل، ففصد أكحله، وظل ينزف حتى مات[٦]. ولم يكن «طرفة» يسوق حديثه إلى إنسان بعينه، بل كان يتوجه به إلى «المجتمع» الذي رمز له بهذا «اللائم»، فكأنه كان يريد أن يُشيع هذه الأفكار في هذا المجتمع القلق المضطرب.

ويرد «امرؤ القيس» على مأساة «المصير الإنساني» بموقف شبيه بموقف «طرفة»، فيذكر «المتعة» ذكرا صريحا، ويدعو إليها دعوة صريحة، ويقرن دعوته بالحديث عن «الفناء» فكأنه يحث الناس حثا على العبّ من «اللذة». يقول:

تَمَتَّعْ من الدنيا فإنك فانِ
من النشَوَات والنساءِ الحسانِ
من البيض كالآرام والأُدم كالدُّمى
حواصنُها والمبرقاتِ الرواني

ولا يخفى اقتران هذه المتع والنشوات بالجسد كما هي في نص «طرفة». وأنا أعتقد أن شعور «امرىء القيس» بضعف الإنسان وهشاشته وتلاشيه ومأساة المصير الإنساني هو الذي دفعه إلى أن يحيا حياة الفُرّاغ والمتبطلين، وإلى هذه المغامرات العاطفية التي لا يمل الحديث عنها وتصويرها في أرجاء واسعة من شعره. إنه يرد على الموت المتربص به «**وأعلم أنني عما قريب/ سأنشب في شبا ظفر وناب**» بحياة عامرة باللذة الحسية، فيعتلي صهوة الشهوة الجموح، ويوغل في البحث عن ثمار اللذة اليانعة. ولعل هذا يؤكد ما قلنا عن هذا الشاعر في حديثنا عن قصيدته «**قفا نبك**»، فقد أسرف في تلك القصيدة في تصوير مطاردته للنساء، ومغامراته معهن، والتنقل بينهن، يدفعه إلى ذلك إحساسه بتفاهة الوجود الإنساني وعرضيته ونهايته الفاجعة على نحو ما فصلت في القول من قبل.

لقد كان «امرؤ القيس» بحق أول شاعر في تاريخ الشعر العربي يرثي الوجود الإنساني هذا الرثاء الناشج الحار الذي رأيناه في قصيدته المعلقة، ولعله كان بحق أيضا سلفا عظيما لأبي العلاء المعري الذي جاء بعد أكثر من خمسة قرون، فنقل هذه القضية نقلة جبارة، فخرج بها من مجال الإحساس والحدس وما يرافقهما من وعي إلى فضاء العقل والفلسفة.

ولنستمع إلى «قيس بن الخطيم» وهو يخالس الموت النظر، ويمضي كالبرق ليقضي حاجات نفسه كلها قبل أن يدركه هذا الموت:

وإنيَ في الحرب العَوان موكّلٌ
بإقدام نفسٍ لا أريدُ بقاءَها
متى يأتِ هذا الموت لم تُلفَ حاجةٌ
لنفسي إلا قد قضيتُ قضاءها

إنه يسابق الموت لا حفاظا على النفس، بل حرصا على أن تقضي هذه النفس كل حاجاتها قبل أن يفترسه هذا الموت الرابض بين عينيه!

ومن اللافت للنظر أن الحديث عن الموت يقترن بالحديث عن المرأة في سياق واحد، فكأن الشعور بالفناء يوقظ في النفس الرغبة في المقاومة المتمثلة في استمرار النسل، وبذلك تكون المرأة في سياق الموت ـ حبيبة كانت أو غير حبيبة ـ تعبيرا عن الحنين المضمر إلى الاستمرار والخلود. يقول «قيس بن عيزارة الهذلي»:

وقال نساء لو قُتِلْتَ لساءنا
سواكنَّ ذو الشجوِ الذي أنا فاجعُ
رجالٌ ونسوانٌ بأكنافِ رايةٍ
إلى حُثنٍ ثَمَّ العيونُ الدوامِعُ*

فنحن نلاحظ أن فكرة «القتل» قد أيقظت في عقل الشاعر ذكرى مجموعة من النساء، بعضهن صواحبه، وبعضهن بعض أهله. وإذا كان اقتران الموت بالجنس

---

* يقول: مالكن تبكين، وإنما يبكي علي نسائي وأهلي. أكناف راية: الأماكن المحيطة بهذا الموضع. حثن: موضع.

في كلام هذا الشاعر يلوح ويختفي فإن اقترانهما صريح، أو قل: أغرّ أبلق في قصيدة «عبد يغوث» التي قالها يرثي بها نفسه حيث جهزه آسروه للقتل:

وتضحكُ مني شيخةٌ عبشميةٌ
كأن لم تَرَيْ قبلي أسيرا يمانيا
وظلَّ نساءُ الحيِّ حولي رُكّدا
يراودنَ مني ما تريدُ نسائيا
وقد عَلِمَتْ عِرسي مُليكةُ أنني
أنا الليثُ معدوّا عليّ وعاديا*

ونرى الأمر عينه في بعض مراثي «أبي ذؤيب الهذلي»، يقول:

فإنْ تمُسِ في رمسِ «برهوة»ثاويا
أنيسُكَ أصداءُ القبورِ تَصيحُ
بذلتَ لهنَّ القولَ إنكَ واجدٌ
لما شئتَ من حلوِ الكلام مليحُ
فأمكنَّهُ ممّا يريدُ وبعضُهمّ
شقيٌّ لدى خَيراتِهنّ نَطيحُ**

ومن عجب أن حديث الحب يقترن بحديث الموت أيضا في هذا الشعر فكأنهما يتبادلان المواقع على نحو يذكرنا بقول «آراغون»: «أوصدي الباب جيدا، أريد أن أبوح لك بسر. الحب أقسى من الموت». يقول «أبو ذؤيب الهذلي» في إحدى مراثيه:

فإن تَصرِمي حبلي وإن تتبدّلي
خليلا ومنهمّ صالحٌ وسميحُ

---

* عبشمية: نسبة إلى عبد شمس. لم تري: على الالتفات، وروي: لم ترى، وفي هذه الرواية بحث طويل. عرسي: زوجي.

** الرمس: القبر. رهوة: مكان. الأصداء: الهام، ج صدى. نَطيح: كاسف البال لا يصيب خيرا.

فإني صبرتُ النفسَ بعـــدَ ابنِ عنبس
وقـــد لـجَّ من مـــاءِ الشـــؤون لَجوج*

حقا إن في شعر الهذليين ظاهرة تستوقف القارىء، وتحتاج إلى تعليل، فنحن نرى في هذا الشعر عددا من المراثي مفتتحة بالغزل كما في قصيدة أبي ذؤيب هذه. وأنا أظن أن هذا الغزل ينحو منحى رمزيا، وأن هذه الصاحبة رمز للحياة الدنيا.

ولكن اقتران الحب بالموت في سياق واحد يلوح أحيانا في شعر العشاق المتيمين في هذا العصر كشعر المرقش الأكبر. ولكن هذا الاقتران يغدو ظاهرة تلفت النظر في الشعر العذري الأموي. يقول المرقش الأكبر:

وإذا مـــا سمعتِ من نحـــو أرض
بمحبٍّ قـــد مـــاتَ أو قيلَ كـــادا
فـــــاعلمي غير علمِ شكٍ بأني
ذاكِ وابكي لُمُصْفـــدٍ أن يُفـــادى**

ومن هذا الباب ما نراه في معلقة عنترة من مداولته بين حديث الحرب والموت، وحديث الحب.

وقد تخيل هؤلاء الشعراء أنفسهمّ ساعة الموت، فجزعوا لذلك وحزنوا، وصوروا مايكون من غسلهمّ وترجيل شعورهمّ وإدراجهمّ في الأكفان وحملهمّ إلى حفرة القبر، وصوروا هذه الحفرة التي سماها الأفوه الأودي «بيت الحق»، وما هالوا عليها من التراب، كما صوروا حزن أهليهمّ وجزعهمّ فكأنهمّ يرثون الحياة أو الوجود الإنساني. وقد ظن محققا المفضليات أن الممزّق العبدي أو ابن خذّاق ـ لتنازعهما القصيدة ـ «قد انفرد بهذا التصوير المفصل لهذه الحال بين الشعراء»(٧)، وهو ظن مخلوج لا يحققه هذا الشعر فيستقيم، فقد صور هذه الحال الأفوه الأودي، وأبو ذؤيب الهذلي، وأشار إليها غير واحد من شعراء هذا العصر. يقول الأفوه:

---

* الصرم: القطع. سميج: ليس عنده خير. ابن عنبس: رجل يرثيه. الشؤون: مجاري الدمع. لجوج: أراد وقد لج دمع لجوج.
** المصفد: المقيّد. أن يفادى: أراد ألا يفادى، أي لا يجد من يفتديه.

ألا علِّـــــــلاني واعلما أنني غَـــــــرَرْ
ومـــا خِلتُ يُجديني الشَّفـــاق ولا الحذرْ
ومـــا خِلتُ يُجديني أُســـاتي وقـــد بـــدت
مفـــاصلُ أوصـــالي وقـــد شخص البصرْ
وجـــاء نســـاء الحي مـــن غير أمـــرة
زفيفـــا كما زَفَّت إلى العَطَنِ البقـــرْ
وجـــاؤوا بماءٍ بـــارد وبغسلـــةٍ
فيـــالك من غُسلٍ سيتبعُـــهُ أثـــرْ
فنـــائحـــةٌ تبكي وللنـــوح دِرسـةٌ
وأمـــرٌ لها يبـــدو وأمـــرٌ لها يُسرّ
ومنهن مـن قـد شقّـق الخمشُ وجهَهـا
مسلّبـة قـد مسَّ أحشـاءَهـا العبر
فـرمّـوا لـه أثـوابَـهُ وتفجّعـوا
ورَنّ مُـرِنّـاتٌ وثـارَ بِـهِ النَّـفَـرْ
إلى حفـرةٍ يأوي إليهـا بسعيـه
فـذلك بيتُ الحقِ لا الصـوفُ والشَّعَـرْ
وهـالـوا عليـه التُرْبَ رطبـا ويـابسـا
ألا كلُّ شيء مـا سـوى ذاك يُجتبرْ(٨)*

ومرة أخرى نجد في هـذه القصيدة اقتران الموت بـالمرأة في سياق واحـد، ولاسيما تلك التي «شقّق الخمش وجهها» أو تلك التي «وأمر لها يبدو وأمر لها يسر».

وقد تخيل هـؤلاء الشعراء الوحـوش الضارية وسبـاع الطير وهي تأكل أجسادهمّ بعد الموت، أو أجساد من يـرثونهمّ، وكانت الضبع والنسور تـؤرقهمّ فكأنما همّ يرونها رأي العين. يقول متمم بن نويرة وقد تخيل موته:

* الغرر: التعـريض للهلاك. الشفـاق: الشفقـة. الأُسـاة: الأطباء. الـزفيف: السرعـة. العطن: المرعى. الغسلة: نبـات الخطمى. رموا: أصلحوا. ثـار به النفـر: وثبوا عليه واجتمعـوا ليحملوه. يجتبر: يقبل الإصلاح.

يـا لَهْفَ مِنْ عَـرفـاءَ ذاتِ فليلـــــةٍ
جـاءَتْ إليّ علـى ثـلاث تَخْمَـــــعُ
ظلّت تُـراصِـــدُني وتنظـرُ حوَلهـا
ويُـريبُهـا رَمَـقٌ وأني مُطْمِـــــعُ
وتظـلُّ تنشِطُني وتُلحِـمُ أجريـــــاً
وسطَ العـــرينِ وليس حيٌّ يَـــدْفَعُ
لـــو كـانَ سيفي بـاليمينِ ضرْبتُهـا
عنّي ولم أُوكَـلْ وجنبي الأَضيَـــــعُ
ذاك الضَّيـاعُ، فـإن حـزنت بمـديـة
كفي فقـولي: مُحسِـنٌ مـا يَصْنَعُ (٩)*

هذا رثاء حارّ للحياة، وتوجع قاس من الموت. انظر كيف عبّر عن الموت: «ذاك الضيّاع» فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله. إنه الفناء المطلق، فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذه الضبع!! وانظر إلى هـذا التصوير النفسي الجميل، فهذه الضبع تراصده تنتظر موته بصبر نافد، وتتلفت حولها قلقة خائفة، لا تجرؤ على الاقتراب منه لأنها تحسّ أن فيه بقية رمق، ولا تنصرف عنه لأنـه على وشك الموت، فهي بين الرهبة والطمع والقلق تتنازعها. وانظر إلى تصويره البديع لنفسه وما فيه من المرارة والضعف والحسرة على ما كـان من أمره، وما فيه من قـوة «التخيّل» أيضاً. ولقد جـزعت لو ان شيئاً ينفع!! ويتخيّل «سـاعدة بن جـؤية» هـذه الضبع، ويصورها تصـويراً نـاطقاً بالحسرة والجزع والاستغاثة (١٠).

ويصوّر «أبو خـراش» الطير وهي مقيمة بالضحى على جسد رجل يـرثيه تأكله، فيتوجع ويتحسّر:

---

* العرفـاء: الضبع سميت بذلك لعرف من الشعـر في قفاها. الفليلة: القطعـة من الشعر. تخمع: تظلع. تراصده: تـرصده ليموت فتأكله لأنه مثقل بـالجراح. الرمق: البقية من العيش. المطمع: هنـا المرجو مـوته. تنشطني: تجذبني. تلحم إجريـا: تطعم جـراءها اللحم. العـرين: الأجمة. الأضيع: الضائع.

لعمـــرُ أبي الطيرُ المُرِبَّـــةِ بـــالضحى
على خـالـدٍ لقـد وقعـنَ على لحـــــمِ
كُليـــهِ وربّي لا تجيئين مثلـــــــــهُ
غـداةَ أصـابتْـهُ المنيـّـــــةُ بالـــــردم
فـــلا وأبي لا تأكُلُ الطيرُ مثلـــــــــهُ
طـويلَ النّجـاد غيرَ هـارٍ ولا هَشْمِ (١١)*

وانظر إلى هذه الأيهان المتلاحقة وما فيها من الشعور بضراوة الموت والعجز أمامه، والحزن الذي يـدمي القلب كالشـوك على مصير «القوة» الفـاجع!! وترصـد «جنوب أخت عمر ذي الكلب» مفارقة قاسية، فتصوّر هذه «القوة الباسلة» والنسور تلهو بها كالعـذارى في جلابيبهـا، فتجمع بين قسوة الموت ولهو الحيـاة، فكأن الموت جزء من الحياة نفسها، وسبب من أسبابها:

تمشي النســـــورُ إليـــهِ وَهْيَ لاهيـــةٌ
مشيَ العـــذارى عليهـنَّ الجلابيبُ (١٢)

ألم أقل مراراً: إن الطير ولاسيما سبـاعها رمـز للشؤم والموت في هـذا الشعر؟ وإن هؤلاء الشعراء يرثون الحياة نفسها؟ إن فكرة «الجسد» في هذا الشعر كله فكرة جليلة، ولهذا رأينا الشعـراء يجزعون لتلاشي «الجسـد» كل هذا الجزع، ويتوجعـون من كل ما ينـال منه كـالشيخـوخة وضعف البصر والشيـب وسوى ذلك. ولهذا السبب نفسـه نراهمّ يحتفلـون به احتفالاً عظيماً في الغزل وشعـر الفروسية ووصف النـاقة وغير ذلك من موضوعات هذا الشعر وأبوابه. وليس ذلك غريباً في مجتمع قانطٍ من البحث عن الروح، فهو لا يراها ولا يعرف كنهها ولا يستطيع أن يتصور مآلاً لها. ولا أعني بذلك أنها لم تشغله، فقد شغلتـه، ولكنه أيس من معرفة سرهـا الغامض القصي، فانشغل بما يراه ويعـرف حقيقته ويـدرك مآلـه، ونحن نـرى في هذا الشعـر إشارات يسيرة إلى الروح كما نرى في القرآن الكريم إشارة واضحة إلى موقف العرب منها:

---

* المربّـة: المقيمة. لقـد وقعن على لحم: أي كان قبل مـوتـه ممتّعا. الـردّم: موضع. غير هـار: غير ضعيف، وهشم مثل ذلك.

﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا﴾(١٣). وقد تساءل «امرؤ القيس» عن الروح ومصيرها، وحار في أمرها، وخليق بهذا الشاعر العظيم الذي جارت عليه الدراسات والأخبار أن يؤرقه مثل هذا السؤال الكوني فتتضيّفه الهمّوم، وتسلبه راحة النوم، وتعوّضه منها شوك السهاد:

بيَّتني بهمّـــومٍ شُـــــــزَّعٍ
خَلسَتْ نـــومي وأحـــذْتني السُّهُـــدْ
ليت شعـــــري ولليتٍ نبـــــوةٌ
أين صـــارَ الـــروحُ إذْ بـــانَ الجســـد؟
بينما المرءُ شهـــــــابٌ ثاقـــــــبٌ
ضَرَبَ الـــدهـــرُ سنـــاهُ فخمـــد (١٤)*

إن تساؤلاً حائراً مؤرقاً كهذا لا يمكن أن يصدر إلا عن شاعر متأمل أرهقه التفكير في مأساة المصير الإنساني. ونجد إشارة أخرى إلى الروح في شعر شاعر متأمل آخر هو «أبو ذؤيب» الذي هدّه الحزن وقوضه كما تشهد بذلك مراثيه، فراح يتأمل أسرار هذا الكون العظيم. يقول:

ومـــا أنفُسُ الفتيـــان إلّا قـــرائنٌ
تَبينُ ويبقى هـــامُهـــا وقبـــورُهـــا**

ونرى هؤلاء الشعراء يردون على الموت المتخيل أو المحقق بالكر إلى الماضي واستحضاره، فكأنهمّ يشهدون الموت على هشاشة الوجود الإنساني وعرضيته مهمّا جل هذا الوجود وعظم. إنهمّ يتنسمون عبق العمر الغابر الجميل وهو يتلاشى أمامهمّ كما تتلاشى الظلال ساعة الغروب، فلا يملكون إلا الحسرة والتوجع وانكسار الروح قبل غروبها. وتتعالى نغمة الحزن والفقد والتفجع فكأنهمّ يرثون الحياة الإنسانية ـ لا حيواتهمّ الفردية ـ ويؤبّنونها ويتفجعون عليها. ومن أولى بهذا الرثاء وأحق من امرىء القيس؟:

---

* بيتتني: يريد الخطوب التي ذكرها في البيت السابق. شزع: واردة على صدره خلست: سرقت. أحذتني: أعطتني. بان: فارق وغاب.
** تبين: تفارق.

إلى عِـــرقِ الثـــرى وَشَجَتْ عـــروقي
وهـــــذا الموتُ يسلبُني شبـــــابي
ونفسي ســـوفَ يسلبُهـــا وجِـــرمي
فيلحقنـــــي وشيكـــاً بالتـــراب
أَلم أُنضِ المطـــيَّ بكل خـــَـــرقٍ
أمقِّ الطـــولِ لمّاعِ الســـــــراب
وأركبْ في اللُّهـــامِ المجـــرِ حتـــى
أنـــال مـــآكِلَ القُحَمِ الرِّغـــــــاب
وقـــد طـــوّفتُ في الآفـــاقِ حتـــى
رَضِيتُ من الغنيمـــةِ بـــالإيـــاب (١٥)*

وينهمّر هذا الماضي في قلب «عبد يغوث الحارثي» انهماراً كشؤبوب المطر، فيكثفه في جمل قصيرة متلاحقة يبتلعها جوف «كان» ونظائرها فلا يبقى منها أثر!!

وقـــد كنـــتُ نحّـــار الجَزورِ ومعملَ الـــ
مطيِّ وأمضي حيـــثُ لا حيّ مـــاضيـــا
وأنحـــرُ للشَّـــربِ الكـــرامِ مطيّتـــي
وأصـــدَعُ بين القينتيـــــنِ ردائيـــا
وكنـــتُ إذا مـــا الخيلُ شمَّصَهـــا القنـــا
لبيقـــاً بتصريفِ القنـــاةِ بنانيـــــا
كأنّي لم أركـــبْ جـــواداً ولم أقـــــل
لخيليَ كـــُـــرِّي نفِّســـي عن رجـــاليا
ولم أسبـــإِ الـــزِقّ الـــرويّ ولم أقـــل
لأيســـارِ صدقٍ: أعظمـــوا ضـــوءَ ناريـــا**

---

* وشجت: اشتبكت واتصلت. الجرم: البدن. أنضي: أهزل. الخرق: الفلاة. الأمق: الطويل. اللهام: الجيش الضخم، وكذلك المجر. القحم: الشرف. الرغاب: الواسعة.

** الشرب: ج شارب. أصدع: أشق. القينة: المغنية، يريد أنه يعطي كلاً منهما شطر ردائه. شمصها: نفرها. اللبيق: الظريف الرفيق الحاذق. القناة: الرمح. السباء: اشتراء الخمر. الروي: الممتلىء. الأيسار: الذين يضربون قداح الميسر.

إنها صروح من أوهام المجد تتقوض وتنهار متلاحقة بسرعة تلاحق هذه الجمل نفسها، فإذا كل شيء وهمّ وباطل وعبث وقبض ريح!! أليس هذا الشعر تأبيناً صريحاً للوجود الإنساني، وتفجعاً قاسياً عليه، وجزعاً من المصير ما بعده جزع؟

وماذا يجدي النعي، والمرور على القبور، والتسليم عليها، والدعاء لها بالسقيا، وتذكر الماضي؟ إنَّ «لم» تستأصل هذا الماضي من جذوره فإذا هو أجذع نخل خاوية أو ورق جف فألوت به الصبا والدبور على حد تصوير «عدي بن زيد». يقول «المتلمس»:

فمـرّا على قبري، فقومـا فسلمّـا
وقـولا: سقـاكَ الغيثُ والقطـرُ يـا قبرُ
كأنَّ الـذي غيّبتَ لم يَلْـهُ سـاعـةً
من الـدهـرِ والـدنيـا لها ورقٌ نَضْـرُ
ولم تَسْقِـهِ منهـا بعـذبٍ مُـمَـتّـع
بَـرودٍ حَمَتْـهُ القـومَ رجراجـةٌ بِكـرُ
ولم يصطبح في يـوم . . . . . .
. . . . . .
ولم يَـرُعِ العيس الكـوانس
. . . . . .
ولم يمـدح القـرم الهمّام . . .
. . . . . *

أبكاء هذا أم غناء ناشج حزين. إنه صحوة الروح ونارها قبل أن تطفئها رياح الموت العاتية.

لقد أفسد الموت الحياة، فعز المصاب، وظفر الحزن بالسرور، فماذا يفعل ذو المصاب الجلل؟

---

* برود: أراد الثغر البارد. الرجراجة: المرأة الممتلئة.

يـرتقي الشاعـر القـديم بتجربـة الموت الفـرديـة إلى أفق إنساني رحب، فيربطهـا بتجربة الموت الإنساني عامـة حيث الفقد أشمل وأعمق، فهو راسخ في أصل الوجود الإنساني، والمصيبة أعم فهي ملازمة للبشر الفانين، والحزن ماء الناس الذي يشربونه ليل نهار. إنـه يتأسى بالماضين، ويشـاطرهمّ الحزن والبكـاء أمام جنازة الحيـاة التي لم ترفع بتعبير «الحادرة» ـ يبكون حول جنازة لم ترفع ـ.

يقول «متمّم بن نويرة»:

ولقـــد علمـتُ، ولا محالـــة، أنني
للحـادثـاتِ، فهل تَـرَيني أجـــزعُ
أفنينَ عـــاداً ثـــم آلَ مَحُـــرِّقٍ
فتركْنَهمّ بَلْـــداً ومـا قـــد جمّعـــوا
ولهنّ كـــان الحارثـــانِ كـــلاهمّا
ولهنّ كـــان أخـو المصـــانعِ تُبَّـــعُ
فعـــددتُ آبـــائي إلى عِـــرق الثـــرى
فـــدعـــوتُهمّ فعلمتُ أنْ لم يسمعـــوا
ذهبـــوا فلم أدركْهُـمُ ودَعَتهـــمُ
غُـول أتَـــوها والطـــريق المَهْيَعُ*

إنه يعلم أن الموت آت لا محالـة، فيروض نفسه قبل أن يروضها الـدهر، ويتأسّى بالغابرين مـن بني الإنسان، ملوكاً كانوا أو غير ملوك، فيراهـمّ جميعا قد بادوا، فهمّ يتدفقون أفواجـاً منذ عهد آدم ـ عرق الثرى ـ في طـريق الموت اللاحب الواضح. وقد كنا سابقاً نحدس أن الشـاعر يرثي الوجود الإنساني عامة لا حالتـه الفردية وحدها، فها نحن أولاء نرى ونسمع مـا كنا نحدس ونقدر. أليس هذا رثاء لـلإنسان مذ كان؟ أو ليس هذا الدوران حول فكرة «الفناء»، وهذا التكرار لها، وهذا الفناء الفردي حيناً

* آل محرق: لقب بعض ملوك العـرب. بلد: تراب. الحارثان: ملكان مـن ملوك العرب هما الحارث الأصغر والحارث الأكبر. المصـانع: القصور. تبّع: ملك من ملـوك اليمن. عرق الثرى: آدم لأنه خلق من الطين. الغول: ههنا المنيّة. المهيع: البين الواضح.

والشامل حيناً آخر، تعبيراً حياً عن وطأة الإحساس بهذه الفكرة، ومحاولة مراوغة لترويض النفس عليها، وتدريباً على تذوق طعم الموت قبل وقوعه؟

ويردد «الأسود بن يعفر» وغيره من الشعراء هذه النغمات الشجية نفسها، ويقابل بين الحياة في تبرّجها وزينتها ولهوها والموت في صرامته وجده، فإذ كل شيء إلى «بِلى ونفاد». وهذه هي مأساة المصير الإنساني التي ظلت تؤرق كبار الشعراء في هذا العصر، وفي غيره من العصور أيضاً. يقول:

ماذا أؤمّلُ بعد آلِ محرِّقٍ
تركوا منازلَهم وبعدَ إيادِ
أهل الخورنقِ والسديرِ وبارقٍ
والقصرِ ذي الشرفاتِ من سِنْدادِ
جرت الرياحُ على مكان ديارهمْ
فكأنّما كانوا على ميعادِ
ولقد غَنُوا فيها بأنعمِ عِيشةٍ
في ظلِّ مُلكٍ ثابتِ الأوتادِ
فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلهى به
يوماً يصيرُ إلى بِلى ونفادِ*

لم تكن فكرة «الخلود» بعيدة عن عقل الشاعر القديم، فقد كانت تؤرقه وتشقيه، ولكنه أخطأ الطريق إليها إلا ما رأيناه من إشارات لدى بعض الشعراء كحاتم وعروة، فزاده هذا الخطأ شقاء، فلم يعد يرى لروحه مخرجاً من هذا الفناء الذي يحاصرها ويسد آفاقها. ومضى الشعراء يلتمسون لتجربة الموت الفردي ولمأساة المصير الإنساني عزاء من منبع آخر، فارتقوا بهما وربطوهما «بتجربة الموت الكونية» حيث يعزف الكون كله نشيد الفقد، ويردد تراتيل الفناء، وحيث ينعب غراب الموت وحده. تأملوا هذا الكون، وقلبوا النظر في جنباته، فلم يروا حقيقة أخلد من حقيقة «الموت»، فإليها تمضي المخلوقات كلها وإليها تصير. لقد اتسعت دائرة «الرؤية»،

*إياد: قبيلة. الخورنق: قصر بالحيرة. السدير: قصر أو نهر بالحيرة. بارق: ماء بالعراق. سِنداد: نهر قريب من الحيرة، غنوا: أقاموا.

وقرن حبل الموت مخلوقاً بآخر، وصاح بهمّ صائح الرحيل، فساروا في طريقه اللاحبة إلى بحر الفناء الأبدي. وهكذا طفق هؤلاء الشعراء يقرنون تجربة الموت الإنساني بتجربة الموت لدى المخلوقات الأخرى كالثور الوحشي وحمار الوحش والقطاة والنسور وغيرها. وهمّ في ذلك يتأسون بهذا الموت الكوني، ويستمدون منه العزاء، ويرمزون بموت هذه المخلوقات لموت الإنسان، ويشبعون أحاسيسهمّ ونفوسهمّ بمعاني الفقد، ويتحررون من وطأتها الباهظة في آن معاً، وينفذون من وراء هذا الموت إلى التأمل والاعتبار، وبث رؤاهمّ وتصوير مواقفهمّ من هذا الكون الجليل. واقرأ في مراثي الهذليين تجد موت الإنسان مقروناً بموت المخلوقات الأخرى في معظم الأحيان، وهمّ يقصون قصص هذه الحيوانات وما كان من أمرها وبأسها ومنعتها في الحياة قبل أن يصرعها الموت على نحو ما يقصون ما كان من أمر المرثي ومجده في الحياة قبل أن يصيح به صائح الردى. وهمّ يبدؤون كثيراً من هذه القصص بالحديث عن الدهر الملتبس بالموت كما مرّ بنا، وما أكثر ما تتردد في هذا الشعر العبارات المتشابهة الدالة على حتمية الموت كقولهمّ: «**والدهر لا يبقى على حدثانه**»، «**أرى الدهر لا يبقى على حدثانه**»، «**تاللّه يبقى على الأيام . . .**»، «**فعيني لا يبقى على الدهر . . .**»، «**واللّه لا يبقى على حدثانه**»، «**ولا يبقى على الحدثان**»، «**والله لا يبقى على حدثانه**»، «**وللّه فتخاء الجناحين . . .**» الخ . . . وقد نجد هذه القصص الرمزية في غير شعر الهذليين، ولكنها لا تستفيض هذه الاستفاضة التي نراها في شعر «بني هذيل». ولعل أشهر قصيدة في هذا الباب هي قصيدة «أبي ذؤيب» العينية التي قالها في رثاء أبنائه، فبدأها بالحديث عن المنايا والدهر وتصوير حاله بعد فجيعته بأولاده وكيف تخرّمتهمّ المنية، ثم صار إلى قصص ثلاث سردها وأطال في سردها هي قصص ثور وحشي، وحمار، وبطلين من بني الإنسان، وختمها كلها كما بدأها بحديث الموت، فكأننا أمام رثاء كوني شامل، فهو لا يرثي أبناءه وحدهمّ، ولاالوجود الإنساني وحده، بل يرثي المخلوقات جميعاً!! وقد كتب كل من الأستاذين الجليلين الدكتور «كمال أبو ديب» في كتابه «الرؤى المقنعة»، والدكتور «مصطفى ناصف» في كتابه «صوت الشاعر القديم» دراسة قيمة لهذه القصيدة، فلم يتركا لي شيئاً كثيراً يستحق أن أشقى به.

لقد أرهق الموت عقل الشاعر القديم، وكدّر صفو حياته، فبدت له هذه الحياة بهشاشتها وضعفها موتاً مرجأ أو معلقاً، وغالته مأساة المصير، وأخطأت روحه الطريق إلى الخلود، وغاب عنه أن الخلود المتاح للبشر الفانين ليس خلود الجسد، لكنه خلود آخر، وأنّى له أن يدرك ذلك؟ وجار به التأمل والتفكير وهو يرقب حياة المخلوقات الأخرى، فانطوى على شوك العجز ومرارة القنوط، وطفق يندب «الوجود الإنساني» ويؤبنه ويتفجع عليه.

***

مشكلة الحياة

وكانت مشكلة «مشكلة الحياة ونواميسها» من المشكلات الكبرى التي شغلت عقل الشاعر القديم وأهمّته، بل لعلها هي التي أثارت عقله للتفكير في مشكلة «الموت»، فما كان الموت ليعني شيئاً لولا هذه الحياة. وقد حاول الشعراء استبطان هذه القضية رغبة في الوقوف على أسرارها ومعرفة نواميسها. لكنهم لم يتأملوها تأملا ميتافيزيقياً إلا أحيانا قليلة على نحو ما فعل «امرؤ القيس» حين رأى مجافاتها للمنطق وبعدها عنه، فهي توزع الأقدار بين بنيها توزيعاً غامضاً غريباً فكأن الأسباب منفكّة عن النتائج فيما يراه من أمرها:

لا يَضُرُّ العجـــزُ ذا الجَـــــدّ ولا
ينفعُ المحـــرومَ إيضـــاعٌ وكـــــدْ
عـــاجـــزُ الحيلـــةِ مسترخي القُـــوى
جـــاءَهُ الدهـــرُ بمـــالٍ وولـــــدْ
ولبيـــبٌ أيـــّـــــدٌ ذو حيلـــةٍ
مُحْكَمُ المِـــرَّةِ مَـأمـونُ العُقـــــدْ
حَصَّـــهُ الـــدهـرُ وغطّى حَزْمَـــــهُ
وانتضـــاهُ من عَبيـــدٍ وسَبَـــد (١٦)*

* الجد: الحظ. الإيضاع: ضرب من السير. القوى: ج قوة. أيد: قوي. المرة: شدة الفتل، أمررت الحبل: أحكمت فتله. مأمون العقد: أي يؤمن انحلالها. حصه الدهر: أسقط عنه ماله ونشبه. انتضاه: سلّه وأخرجه. السبد: الشعر، وأراد المعز.

إنه يـرى أموراً لا يستطيع فهمّهـا أو تعليلها، فـرب عاجز ضعيـف أقبلت عليه الحياة فأمـدته بأسباب العيش وزينتـه، ورب عاقل قـوي يقدر الأمور حق قـدرها، ويحتاط لها أدبرت عنه الحياة إدباراً قاسيـاً فذهبت بماله ونشبه!! ولا ينجو الشاعر من هذه البلبلة والحيرة بيسر، ولكنـه يربط ما يراه ـ وقـد حيل بينه وبين المعرفة ـ بـالدهر حيناً وبالحظ حينـاً آخر، فلا يضير صاحب الحظ أن يكـون عاجزاً، ولا ينفع سيىء الحظ أن يكـون مجدّاً لا يكف عـن العمل والتـدبير. أليس هــذا واحـداً من الأسرار الأبـدية التي أرّقت ومـا تزال تـؤرق الإنســان في كل أرض وجيل؟ وقد ردّد عـدد من الشعراء هذه المعاني، ولم يجاوزوا ما قاله امرؤ القيس. يقول علقمة الفحل:

ومُطْعَم الغُنـمِ يـــوم الغُنْمِ مُطعَمُـــهُ
أنّـــى تَـــوجَّـــهَ والمحـــرومُ محرومُ

ويـدعـو «عبيـد بن الأبرص» المرء إلى العيـش كما يشاء لأن الغـايـات والأقـدار مجهولة:

أفلحْ بما شئتَ فقـــد يُبلَغُ بالضـــ
ـــعفِ وقـــد يُخدَعُ الأريـبُ*

وقد تكـون الشكوى من الـدهر في بعض المواقف مـوصولـة بهذه المعاني. ولكن الشعراء عـامة لم يتأملـوا هذا الجانب من الحيـاة تأملاً طـويلاً، بل انصرفـوا إلى تأمل الحياة نفسها بدلاً من تأمل أسبابها مكتفين بربط هذه الأسباب بالحظ والدهر.

لقد كـانت «الحياة» مـوضوعاً خصبـاً للتأمل والتفكير. وأول ما يلفت النظـر هو ارتقـاء الشاعـر القـديم بهذا الموضوع إلى مستـوى كـوني شمولي، فهـو لم يقتصر على التفكير في الحيـاة الإنسـانيـة وحـدهـا ـ وإن انطلق منهـا ـ، بل ضم إليهـا حيـاة المخلـوقات الأخـرى، وبـذا اتسعت دائرة «الـرؤية»، وارتقى التفكير ليكـون تفكيراً شمولياً يقيم بين الظواهر المختلفـة صلات رحم ووشائج قربى، ولكنه لا «يفلسف» هذه الظواهـر ويرتقي بها إلى مرتبة «التجريـد»، بل يظل دانياً يرف بجناحيـه فوقها، ويحاول أن يقيم بينهـا العلاقـات والأسباب. بعبـارة أخـرى أدق وأوضح: إننا أمـام

* أفلح بما شئت: عش كما تشاء.

إدراك شعري «فني» للحياة الكونية تظهر فيه صورتها الحية المموّهة بالصدق الواقعي. ولسنا أمام فكرة فلسفية تجريدية عن هذه الحياة.

وإذا كنا نحاذر أن نقع في شرك «التجريد» وردّ الشعر إلى مقولات فلسفية جرداء فإننا نحاذر المحاذرة نفسها أن نقع في شرك «التبسيط» وردّ الشعر إلى نقل تسجيلي «فوتوغرافي» للواقع. بعبارة أخرى: نحن أمام شعراء لا يصورون الواقع ـ أو ما يبدو واقعاً ـ من أجل تصويره، بل كي ينقذوا من وراء هذا التصوير للتعبير عن رؤيتهمّ لهذا الواقع وموقفهمّ منه. وسوف يخدعنا هؤلاء الشعراء إذا صدقنا مزاعمهمّ، ومضينا نقصُّ أثرهمّ دون أن نتمهّل وننتبه ونكثر من الالتفات حولنا. إن كثيراً مما يتكرر في هذا الشعر ويبدو مستقراً أو كالمستقر ــ من صيغ لغوية ومعان وصور وموضوعات ـ يحتاج إلى يقظة عالية ـ أكاد أقول: إلى روح شاعرة ـ للنفاذ إلى صميمه، ومحاولة استنطاقه وفهمّه.

وقد بدا لي أن العلاقات بين المخلوقات في هذا الشعر ـ في كثير جداً من الأحيان ـ ليست علاقات مودّة وتعاطف، ولا علاقات تناغم وانسجام، ولا علاقات حوار، بل هي علاقات صراع مستمر لا يكاد يهدأ. فالبشر في صراع دائم، والمخلوقات الأخرى في صراع مستمر، والبشر وهذه المخلوقات في صراع أبدي، وهؤلاء جميعاً والطبيعة في صراع لا ينتهي ولا يتوقف. والقوة هي سبيل هذا الصراع وأداته والفيصل فيه. وقد يكون تزيّداً لا ضرورة له أن أسوق الشواهد على حروب القبائل، فقد كانت حياتها قبل فجر الإسلام ملطخة بالدماء. ولم تكن هذه الحروب بين القبائل المتباعدة في أرحامها فحسب، بل كانت بين القبائل المتراحمة التي تجمعها آصرة رحم واشجة على نحو ما نعرف من أمر حرب «البسوس» التي شبّ ضرامها عالياً بين ابني وائل «بكر وتغلب» أو من حرب «داحس والغبراء» التي تأججت نارها بين «عبس وذبيان». واقرأ «أيام العرب» في «الأغاني» وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ تجد سيلاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية. وكان الشعر ينفّر من هذه الحروب حيناً، ويحضّ عليها معظم الأحيان، ويصورها في كل حين. وأنا أعرف كما يعرف غيري أن كتابا قائما برأسه يضيق عن كل هذا الشعر الذي تراشقت به القبائل كما تراشقت بالسهام، ولكنه ـ على كثرته الكاثرة ــ معروف ذائع في الكتب

الدائرة بين الناس. ولا غرابة ـ والحال هذه ـ في أن يكون باب «الحماسة» هو أعرق أبواب شعرنا القديم وأظهرها. وليس من همّي الحديث عن هذا الباب بل النص عليه. وحسبي أن أقف على واحدة من القصائد «المنصفات» ـ وهي القصائد التي أنصف فيها الشعراء أعداءهمّ ـ للمفضل النُّكْري قالها في حرب بين قومه وقبيلة أخرى تربطهمّ بها صلة القربى:

مشينا شطرَهُمْ وَمَشَوا إلينا
وقلنا: اليومَ ما تُقضى الحقوقُ
بكلّ قرارةٍ وبكل رَيْعٍ
بنانُ فتى وجمجمةٌ فَليقُ
فأشبعنا السباعَ وأشبعوها
فراحتْ كلُّها تئقٌ يفوقُ
تركنا العُرْجَ عاكفةً عليهم
وللغربانِ من شِبَعٍ نَغيقُ
فأبكينا نساءَهمُّ وأبكَوا
نساءً ما يسوغُ لهنَّ رِيقُ
يُجاوِبنَ النّياحَ بكل فجرٍ
فقد صَحِلتْ من النوحِ الحلوقُ
فلما استوثقوا بالصبرِ منّاً
تُذكّرتِ العشائرُ والحزيقُ (١٧)*

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من تصوير حدة الصراع بين هاتين القبيلتين المتراحمتين، فقد قتل من الفريقين خلق كثير، فشبعت السباع والضباع والغربان من جثث هؤلاء القتلى، وناحت النساء على قتلاها حتى بحّت حلوقها من النشيج. ثم تذكر الطرفان حقوق القربى، فصار كلاهمّا إلى ما تقتضيه هذه

* ما تقضي الحقوق: قضاء الحقوق. القرارة: المطمئن من الأرض. الريع: المرتفع. التئق: الممتلىء. يفوق: أخذه البهر. العرج: الضباع. صحلت: بحت. الحزيق: الجماعة.

الحقوق من إطلاق الأسرى والجنوح إلى السلم. وليس في هذا الذي أقوله جديد. فهو ـ كما قلت ـ شائع ذائع. ولكن الذي يلفت النظر هو صدر القصيدة الذي أخلصه الشاعر لحديث «الحب»:

ألم تـــرَ أن جيرتَنـــا استقلّـــوا
فنيّتنـــا ونيتهـم فـــريقُ
فـــدمعي لـــؤلـــؤٌ سلسٌ عُـــرَاهُ
يخِرُّ على المهـــاوي مـــا يليقُ
عَـــدَتْ مـــا رُمْتَ إذ شحطَتْ سُليمى
وأنتَ لـــذكـــرِهـــا طَـــرِبٌ مشـــوقُ
فـــودِّعْهـــا وإن كـــانت أنـــاةً
مبتّلـــــــــةً لها خَلْـــقٌ أنيـــقُ*

ليس في هذا الغناء الناشج الحزين أمر واحد لا يهزّ القلب، فقد ارتحل جيرانهمّ عنهم، وتقطعت الأسباب بينهم وبين هؤلاء الجيران، فغدا لكل فريق نية أو وجهة سفر تخالف وجهة سفر الآخر وتفارقها، فأجزعه الفراق وأبكاه بكاءً غزيراً فكأن دموعه حبات لولؤ خانها السلك فانفرطت وتهاوت ليس لها ما يحبسها عن السقوط. وقد جاوزت حبيبته الظاعنة «سليمى» كل ما كان يطلبه ويبتغيه، فهو مشوق محزون لفراقها، ولكنه لا يملك إلا أن يودّعها على ضيق وشوق وحزن، ويذكر أناتها وحلمها وجمالها.

لقد قلت غير مرة: إن مواقف الوداع مواقف عاطفية تصلح لحمل دلالات رمزية وهّاجة. وليست تخطىء العين ما في حديث هذا الشاعر من الرمز الذي يخطف وميضه البصر. فليست «سليمى» وأهلها سوى رمز للقبيلة المعادية التي تصلها بقبيلة الشاعر صلة القربى. وقد كانت القبيلتان قبل الحرب تعيشان في أمن وطمأنينة تُظِلُّهما علاقات الجوار والود، ثم وقعت الحرب فتفرق الشمل واختلفت

* استقلوا: ارتحلوا. النية: وجهة المسافر. فريق: متفرقة. العرى: طوق القلادة. يليق: يثبت. أناة: حليمة. مبتلة: تامة الخلق.

وجهات النظر، وصارت كل متهمّاً إلى ما تراه دون غيره، وحزن الشاعر وبكى من هذه الحرب التي عبثت بالصفاء والود والجمال، وقد جاوزت هذه الحرب كل ما كان يتوقعه الشاعر فأورثته الهمّ والدمع، وراح يذكر ما كان من خصال هؤلاء الأعداء وأناتهم وحلمهم وجمال جوارهم، فلا تزيده الذكرى إلا شوقاً وطرباً. سليمى وقومها رمز للقبيلة الأخرى، ورحيلهمّ رمز للحرب، وبعدهمّ (**شحطت سليمى**) رمز لبغي هذه الحرب وتجاوزها كل توقع، وبكاؤه على رحيل «سليمى» بكاء على ما صارت إليه القبيلتان، وشوقه وطربه إلى الحبيب المفارق رمز لأيام الود والصفاء والحب الغابرة، وجمال هذه الحبيبة وتمام خلقها واكتماله رمز لبطولة هؤلاء الأعداء الأقارب، واعترافه وإقراره بهذا الجمال رمز لاعترافه وإقراره ببطولة هؤلاء الأعداء. فهل نستغرب بعد هذا كله أن تظهر روح الإنصاف في هذه القصيدة، فيقال لها: «المنصفة»؟

أرأيت كيف يكون الشعر رمزاً، وكيف تجري في عروقه روح الفن الساحرة؟ وهل نصدق الشاعر فيما كان يزعمه أو يوهمّ به من أمر الحب والغزل؟ إنه يمكر بنا، ويخادعنا هذه المخادعة الفنية الآسرة.

فإذا نظرنا في موضوعات هذا الشعر وأبوابه الأخرى ألفينا هذا الصراع عينه، ورأينا «القوة» تفجّ غمار هذا الشعر، وتعلن نفسها ربيئته وكاتمة أسراره، لا فرق في ذلك يذكر بين كثير من أغراض هذا الشعر كما يسميها الباحثون.

يرثي عبد يغوث نفسه قبل الموت، فإذا هو يستعرض قوته وبسالته وبطشه بالأعداء:

وكنت إذا ما الخيل شمَّصَها القنا
لبيقاً بتصريفِ القناةِ بنانيا
وعاديةٍ سومَ الجرادِ وزعتُها
بكفي وقد أنحَوا إليّ العواليا*

ويرثي «دريد بن الصمة» أخاه، فتبرز صورة الحرب:

---

* شمصها: نفرها. القنا: الرماح. العادية: الخيل. سوم الجراد: انتشاره في المرعى. وزعتها: كففتها. أنحوا: وجهوا. العوالي: الرماح.

وإن يكُ عبـــدُ اللـــهِ خلّى مَكـــانَـــهُ
فما كـــان وقّـــافـــاً ولا طـــائشَ اليـــدِ
رئيسُ حـــــروبٍ لا يـــــزالُ رُبيئَـــةً
مشيحاً على محقـوقفِ الصُّلب مُلبـدِ(١٨)*

وترثي الخنساء أخاها «صخراً» فإذا هو:

حمّال ألـــويـــةٍ، هبّـــاط أوديـــةٍ
شهّـــاد أنـــديـــةٍ، للجيشِ جـــرّار

وما من حـديث عن «الشيب والشباب» إلا وهو معطـوف إلى الحديث عن القوة والتفتي إلا نـادراً. وما من مـديح مستملح إلا وحـديث القوة فيـه يضارع أحـاديث القيم الأخرى وينـافسها، وقـل مثل ذلك في الاعتـذار. وينبغي أن نتذكـر أن هـذه «القوة» تعبث بـالقيم الأخرى وتخلخلها، وتنـزع الطمأنينة من نفس الشـاعر في كثير من الأحيان. انظر إلى قول «النابغة» في «النعمان بن المنذر»:

فأنـت ربيعٌ يَنْعَـشُ النـــاس سيبُـــهُ
وسيفٌ أُعيرتْـــهُ المنيـــةُ قاطعُ**

هل نستطيع أن نفهمّ هذا البيـت على وجهه دون أن نتصور هـذا السيف مسلطا على رؤوس هـؤلاء الناس الـذين ينعشهمّ بعطائه؟ أليس الموت والحيـاة بيد الممـدوح يوزّعهمّا حسب مشيئتـه على الناس؟ وقل مثل ذلك في صورة نهر «الفـرات» المشهورة في مدحه له:

ومـــا الفـراتُ إذا هبَّ الـــريـــاحُ لـــه
تـــرمي غـــوارِبُـــهُ العبرينِ بـــالـــزّبـــدِ
يُمـــــــــــدُّهُ كـــلُّ وادٍ مترعٍ لجبٍ
فيـــه ركـــامٌ من الينبـــوتِ والخَضَـــدِ

---

* خلى مكانه: مات. الوقاف: المحجم عن القتال. الربيئة: الطليعة. المشيح: الجاد. المحقوقف: المعوج. الملبد: الفرس عليه لبد السرج.
** السيب: العطاء

يظلُّ من خـــــوفِـــــهِ الملاّحُ معتصماً
بـــالخيـــزرانـــةِ بعـــد الأينِ والنّجَـــدِ
يـــومـــاً بأجـــودَ منـــه سيبَ نـــافلـــةٍ
ولا يحولُ عطـــاءُ اليـــومِ دونَ غـــدِ*

ولا يخفى ما في هـذه الصورة من بشـائر الحياة ونذر الموت، فـالفرات هـو باعث الخصب والحياة، وهـو أيضاً هذا النهر الغاضـب الذي يجتث الحياة ويدمـرها، هو الذي ييسر الحياة على الملاحين وهو الذي يعصف بهمّ ويلقي الرعب في قلوبهمّ حتى يـوشك أن يطويهمّ. إنـه صـورة حيـة أو رمزيـة لهذا الممـدوح الذي يتعـانق في كفـه النقيضـان «الموت والحياة» أو «القـوة والكـرم» (١٩). ولسـت أحـب أن أمضي في الاستظهار على هذه الحقيقة، فحياة الناس في هذا الشعر تظللها الحراب والسيوف، وتحميها القوة أو تبطش بها، وقانون الحياة الخالد هو «الصراع».

وليس الصراع وقفـاً على الحياة الإنسـانية وحـدها، بل هـو ظاهـر بارز في حيـاة المخلوقات الأخرى. وإذا دل هذا على أمر فإنما يدل على تصور هؤلاء الشعراء للكون ونواميسه، فهمّ يتصـورون هذا الكون ميدان معـركة كبرى يختلف أبطالها، فهمّ بشر أحيانـاً وأحيانـاً مخلوقـات أخرى، ويغيب هـؤلاء الأبطال فيخلفهـمّ فرسـان آخرون يعيدون سيرة أسـلافهمّ وهكذا. ميدان المعركـة واحد، وأبطالها مختلفون متعـاقبون، ولكن جوهرها ثابت لا يتغير، وغايتها واحدة لا تتحول ولا تتبدل، فليس ثمة معركة بـلا صراع، وليس من هدف لهذا الصراع سـوى المحافظـة على البقاء أو على الحيـاة وافرة خصبة. إن الصراع هو جوهر الحياة الكونية وناموسها الخالد، فليست تستقيم إلا به. هـذا هو الـدرس الذي نتعلمه من الشـاعر القديم، فهل مـا نزال في حـاجة إليه؟ يتوعـد «عميرة بن جعَل» رجلين، وينعت سلاحه الذي أعـده للقائهمّا، ويبدأ قصيدته بالحديث عن أطلال الحي، فقد مضت عليها السنون فعفت آثارها، ولم تبق منهـا غير النؤي ومـرابط الـدواب الدارسـات، وبقيـة من حطب ذعـذعتها الـريح

---

* غواربـه: أمواجـه. العبران: الناحيتان. الـركام: الحطام. الينبـوت: شجر. الخضـد: ما تكسر. الخيزرانة: سكان السفينة. الأين: الإعياء: النافلة: العطاء الزائد.

والأمطار فهي مبعثرة في كل مكان، ثم يمضي في حديثه قائلا:

قفـــــارٌ مَـــــروراةٌ يَحَارُ بها القطـــــا
يظـلّ بها السَّبْعـــــانِ يعتركـــــانِ
يُثيرانِ مـــــن نســـــجِ التّرابِ عليهمّا
قميصينِ أسماطـاً ويـرتـديـانِ (٢٠)*

لقد أقفرت هذه الديار فلا نبـات فيها ولا ماء (مروراة)، وهي لبعدها يحار القطا فيها، ولذا فإنها لغيره أشد حيرة لأن العـرب تضرب المثل به في الاهتداء. ولئن أقفرت هذه الديار من البشر لقـد أمست ميداناً للوحوش الضاريـة تتعارك وتتصارع فيها!! وقد تقول في هذا النص قولاً متفرقـاً ههنا وههنا، ولكنني أرجو ألا يغيب عنك أمران همّا: هذا الصراع الـذي يحكم حياة هذه السبـاع كما يحكم حياة البشر، وهـذه البنية الشعريـة الرامزة. إن صراع هذه السبـاع رمز للصراع بين الشاعر وخصميـه وترشيح لهذا الصراع. ما في ذلك ريب. ولكن ما ظنك بهذا القطا ـ وهـو رمز الهداية ـ الذي يحار في هذه الـديار؟ هل نخطىء إذا ظننا أن صـورة القطا ههنـا رمز ـ وقـد يكون لا شعورياً ـ لإحساس الشاعر بـالحيرة في هذه الحياة؟ ولعل هذه الحيرة ومـا رافقها من مشاعر الضياع هي التي جعلت الشاعر يعتد بسلاحه الذي أعده لمواجهة الخصمين أو المجهول القادم.

وزعم «النابغة الـذبياني» أن فرسه قـد ألحقته بأول الخيل ـ ولم يكن النابغـة فارساً معدوداً في قومـه، فكيف استقام له هذا الزعم؟ ـ، ومضى ينعتهـا ويصور سرعتها، وانتهى به التصـوير إلى تشبيهها في سرعتها بـالقطاة، فاستطـرد في الحديث عن هذه القطاة، وقص ما كـان من أمرها وأمر الصقر على عـادة أولئك الشعراء في الاستطراد في معرض الصورة. قال:

أو مَـــرُّ كُـــدريّـــةٍ حـــذّاءَ هيّجَهـــا
بـــــردُ الشرائعِ مـن مَـــــرّانَ أو شَرَبُ

* مروراة: لا نبات ولا ماء فيها. السبع: المفترس من الحيوان. يعتركان: يلتمس كل منهما أكل الآخر من الجدب. الأسماط: البالية ههنا.

أهـــوى لها أمغـــرُ الســـاقين مختضعٌ
خُـرطـــومُـــهُ من دمـــاءِ الطيرِ مختضِبُ
حتى إذا قبضَتْ أظفـــــارُهُ زَغَبـــــاً
من الـــــذُّنـــابى لها أو كـــادَ يقتربُ
نَجَتْ بضربٍ كـــرجعِ العين أبطـــؤهُ
تعلـــو بجـؤجـــؤهـــا طـــوراً وتنقلبُ
حـــذّاءُ مـــدبـــرةً سكّـــاءُ مقبلـــة
للماء في النحـــرِ منهـــا نَـــوطـــةٌ عَجَبُ
تسقي أُزيغـبَ تُـــرويـــه مُجاجتُهـــا
وذاك مـن ظِمئِهـــا في ظِمئِـــهِ شُرُبُ
مُنهـــرت الشِّـــدقِ لم تنبتْ قـــوادِمُـــهُ
في حـاجبِ العين من تسبيـدِهِ زَيَبُ(٢١)*

إنها قطاة سريعة هـاجها الطعام والماء البارد فجـدّت في طيرانها إليهما، فأبصرها صقر مـدرب على صيد الطير، فـانقض عليها يفـرسهـا، فقبضت أظفاره بعض ريش ذنبهـا، فأحست الخطر، فضمّت جناحيها وراحت تضرب بهما الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت منه، ووصلت إلى عشهـا حيث ينتظرها فرخهـا الأزغب الذي لم تنبت قوادم جناحيـه بعد فهـو لا يستطيع النهوض أو الطيران، وقـد ألوى بـه العطش أو كاد، فـراح يفتح شدقـه الواسع، وراحت تسقيه مما ادخرته في حوصلتها وقت ورودها الماء.

وأول مـا ينبغي علينا أن نستبعـده هو زعم الشـاعـر إذ أردنا أن نفهـمّ هـذا النص فهماً معقولاً، فلم يكن غرض الشـاعر من حديث هذه القطاة تصويـر سرعة الفرس، ولاأظن أن تصوير الفرخ وضعفه يغذّي فكرة (السرعة) المزعومة. وإذن فقد كان الشاعر يرمي إلى

---

* الكدريـة: القطاة. الحذاء: السريعة. مران: قـرية كثيرة العيون والآبـار والمزارع. الشرب: الطعام الذي إذا أكلتـه شربت عليه. أمغر السـاقين: صقر. مختضع: منقض. الزغب: صغـار الريش. الذنابي: ذنب الطائر. الضرب: الإسراع ههنا. كرجـع العين أبطؤه: سريع جدا بمنزلة رد الطرف. الجؤجؤ: الصدر. سكـاء: لا أذن لها. النوطة: الحوصلة. المجاجـة: ما مجت في منقاره. الظمء: وقت الشرب. منهرت: ، واسع. التسبيد: وقت طلوع الريش. الزبب: كثرة الريش.

أمر آخر غير السرعة. كان يريد أن يصور «الصراع» من أجل البقاء، فهذا الصقر يريد قنص هذه القطاة لأن بقاءه مرهون بما يصيد، وهذه القطاة تجدّ في الطيران لأن حياتها وحياة فرخها مرهونتان بنجاتها. ولا يخفى تعاطف الشاعر مع هذه القطاة وفرخها، فهو يصور هذه القطاة في ضعفها وخوفها وطيرانها، ويعجب من هذا الطيران ومن هذه الحويصلة التي تدخر فيها أسباب الحياة لفرخها «**للماء في النحر منها نوطة عجب**»، أو قل: هو يصور هذه الأمومة الحانية الرؤوم «**تسقى أزيغب ترويه مجاجتها**»، وهذه الطفولة الضعيفة المغلوبة على أمرها فيكاد ينقل إلينا عدوى الإحساس بالشفقة والتعاطف. ولقد قلت سابقا إن الناس يتعاطفون مع «الضعيف» لأنهم يحسون فيه معاني الضعف الإنساني، وينفرون من «القوي» ولو أثار إعجابهم لأنهم يحسون أنه يهددهم. ولعل هذا هو سر تعاطف «النابغة» مع هذه القطاة وفرخها. هل أقول: إن القطاة معادل شعري للإنسان في ضعفه وهموم حياته، وإن الصقر معادل شعري للقوة وجبروتها؟ وليس ذلك بعيدا عن الصواب، بل لعله الصواب عينه، فنحن نرى هذا الصقر وغيره من سباع الطير كالعقاب ترمز للقوة التي تفتك بالمخلوقات الضعيفة في أكثر من قصيدة في هذا الشعر. ومن يقرأ مراثي الهذليين يجد صدق هذا الرأي وسداده[٢٢]. ومهما يكن من خلافنا حول هذه الرموز فإننا لن نختلف في أن «النابغة» كان يصور «الصراع» من أجل البقاء في عالم الطير، وكان مشغولا بهذه القضية ومهتما بها أكثر من انشغاله أو اهتمامه بسرعة الفرس.

ويتحدث «عبيد بن الأبرص» في معلقته عن هذا الصراع حديثا صريحا حينا ورامزا حينا آخر. يقول في حديثه عن أطلال الديار:

وبُدّلتْ من أهلها وحوشاً
وغيّرتْ حالَها الخطوبُ
أرض تَوارثُها شعوبٌ
وكلٌّ من حلّها محروبُ
إمّا قتيلٌ وإمّا هالكٌ
والشيبُ شَيْنٌ لمن يَشيبُ*

* شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

إن الموت هـو الذي يـرث الأرض، وكل من حلّهـا محروب، فهـو إما قتيل وإمـا هالك. وإن الصراع ـ والقتل ذروتـه ـ هو قانـون الحياة الكونية الـذي تخضع له حياة المخلوقات جميعـا. ولا يلبث «عبيد» أن يحدثنا عن فرسـه المشرفة الحادة البصر كأنها «عقاب». ثم يستطـرد في وصف هذه «العقـاب» المدربة على الصيد. ويصـور هذه العقاب وقد قضت ليلتها على رابية لا تأكل ولا تشرب كأنها عجوز يمنعها الثكل من الطعام والشراب، فلما أصبحت في غـداة باردة والجليد يتسـاقط عن ريشها أبصرت ثعلبا بعيدا تفصله عنها أرض جرداء، فنفضت ريشها وأسرعت إليه، فشعر بها وهمّ بالفرار، فطارت مسرعة تنساب انسيابا، فملأه الذعر والخوف، فإذا هو يدب دبيبا، فأدركته فطرحته أرضـا فهو مكروب تكدح الحجارة وجهه، ثم مضت تعركه وقد نشب مخلبها في جنبه، فهو يعوي ويصيح مما هو فيه:

كـأنها لِقـــــــوةٌ طَلَـــــــوبُ
تَخِرُّ في وكـــرهـــا القلـــوبُ
بـــاتتْ على إرَمٍ عَـــذوبـــاً
كـأنها شيخـــــةٌ رَقُـــــوبُ
فـأصبحَـتْ في غَـــداةِ قِـــرّةٍ
يسقـطُ عـن ريشهـــــا الضريـبُ
فـأبصرَتْ ثعلبـــاً سريعـــاً
ودونـــه سببٌ جَـــديـبُ
فنفضـت ريشهـــــا وولّـت
فـــذاك مـن نهضـــةٍ قـــريـبُ
فـــاشتـــالَ وارتـــاعَ مـن حسيسٍ
وفِعلَـــــــهُ يفعـلُ المذؤوبُ
فنهضـت نحـــــوهُ حثيثـــةً
وحَـــرَدَتْ حـــــردةً تسيـبُ
فـــدبَّ من خـــوفهـــا دبيبـــاً
والعينُ حِلاقُهـــــا مقلـــوبُ

فـأدركتـــــهُ فطـــــرّحتـــــهُ
والصيـــــدُ مـن تحتهـــا مكـــروبُ
فجـــــدّلتـــــهُ فطـــــرّحتـــــهُ
فكـــدّحت وجهَـــهُ الجبـــوبُ
فعـــــاودتـــــهُ فـــــرفّعتـــــهُ
فـأرسلتـــــهُ وَهْـــوَ مكـــــروبْ
يضغـــــو ومخلبُهـــــا في دفّـــــهِ
لابـــدَّ حيـــزومُـــهُ منقوبُ*

لماذا جعل «عبيد» هـذه العقاب تبيت تلك الليلـة الباردة فوق تلك الـرابية؟ أهي شعيرة تـؤديها للحصول على صيـد؟ هل يـريـد أن يقول: إن التماس الـرزق مرهـون بالشقـاء والسعي؟ ما أكثر مـا حدثنـا الشعراء عن هـذا الشقاء في سبيل العيش كما سنرى. ولماذا جعل الشـاعر هـذه العقاب كعجـوز لا يبقى لها ولد؟ أغلب الظن أن إحساسـه العميق بالفقـد هو الذي هـداه إلى هذه الصـورة. ومما يقوي هذا الظن أن مشـاعر الفقد تتغلغل في ثنايا القصيـدة من أولها إلى آخرها، ويكفي أن ننظر إلى هـذه القصيدة نظرة عجلى لنـرى صدق ذلك، فنغمـة الفقد عاليـة طاغية فيهـا، فهي في حديث الأطـلال، وفي حديث الهلاك والموت، وفي اختلاس النعم، والآمـال الكاذبة، والإبـل الموروثة، والسالب المسلـوب، وغيبة الميت، وفي حكايـة العقاب وصورة هذه العجوز. إنها تقترب مـن معلقة «امرىء القيس» في أحـزانها ونواحها على الحيـاة الكونيـة بل لعلها أعلى نشيجـا. ولست أغـالي إذا قلت: إن «عبيـد بن الأبرص» يـرثي الحيـاة الكـونيـة رثاء يقطـر مـرارة وإحساسا بالفجيعة، فهـو لا يكاد يرى سوى الموت والقتل والخراب، ولا تخامره

* لقـوة: عقـاب. القلوب: قلـوب الطير التي تصطـادهـا. إرم: رابية. العـذوب: الـذي لا يأكل ولايشرب. الرقـوب: التي لا يبقى لها ولد. الضريب: الجليـد. وذلك من نهضة قـريب: أي هي قريبة من النهـوض إذا ما رأت صيدا. اشتال: رفع ذنبـه. المذؤوب: الخائف. حردت: قصدت. تسيب: تنساب. الحملاق: ما غطته الجفون من بيـاض مقلة العين. الجبوب: الحجارة. جدلته: طـرحته أرضـا، من الجدالـة وهي الأرض. يضغـو: يصيح. مخلبهـا: ظفرهـا. الـدف: الجنب. الحيزوم: الصدر. منقوب: مثقوب

الرغبة في المقاومة فكأنما استمكن العجز منه، وردّه إلى القنوط البصير. ولنستمع إليه قليلا:

أقفـــرَ مـن أهلـــهِ ملحـــوبُ
فـالقُطبيّـاتُ فـالـذَّنـوبُ
فـــراكسٌ فنعـــالبـــاتٌ
فـــذاتُ فِـــرقَين فـــالقَليبُ
فعـــــردة فقفـــــا جِبرٌ
ليس بها منهـمُ عَـــــريبُ*

أرأيت كيف ينشر وشاح الموت الأسود فوق هذه الديار التي تتلاحق صفوفا؟ وهل أشعرك هذا العطف المتلاحق بالفاء بجحافل الموت التي دمرت الحياة في هذه الديار، وقضت على من فيها من البشر فلم يبق أحد من ذكر أو أنثى؟ وماذا تقول في هذا الشعر إذا لم تقل إنه رثاء للوجود الإنساني؟ ولا يلبث هذا الشاعر أن يقرن مصير الوحوش بمصير البشر، فتعلو نغمة الفقد، ويتعمق الإحساس بالفجيعة:

وبُـــدِّلت مـن أهلهـــا وحـــوشـــاً
وغيّرتْ حـــــالَهَا الخطـــــوبُ
أرضٌ تَـــوارَثُهـــا شَعـــوبٌ
وكـــلُّ مـن حلّهـــــــا محروبٌ
إمـــــا قتيـلٌ وإمـــا هـــالـكٌ
والشيـبُ شَيْـــــنٌ لمن يشيـبُ**

الموت وحده هو وارث هذه الأرض، وكل مخلوق فيها محروب، فهو إما قتيل وإما هالك!! لقد علت موجة الحزن والفقد، فغدونا أمام رثاء وندب للحياة الكونية قاطبة. ويمضي الشاعر يردد هذه النغمات الحزينة القاسية في

* هذه الصفوف المتلاحقة من الأسماء (ملحوب ..... قفاجر) هي أسماء أمكنة. ليس بها عريب: ليس فيها أحد من ذكر أو أنثى.
** شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

تضاعيف هذه القصيدة حتى آخر كلمة فيها. وإذن ليست هذه العجوز المفجوعة المرزّأة بأولادها هينة الشأن أو قليلة الخطر، فهي تعبير عن روح القصيدة وفضائها النفسي، بل إنها بؤرة القصيدة كما كانت «قفا نبك...» بؤرة معلقة امرىء القيس. وإذا كانت هذه العقاب قد صارت عجوزا شمطاء مرزّأة فإن هذه العجوز قد اكتسبت بعض ملامح هذه العقاب أو صفاتها، ولعل أبرز هذه الصفات حدّة البصر والقدرة على التأمل البعيد، وكيف لا تكون كذلك وقد بلت صروف الدهر وعواديه، وعجمت عيدانه، وغدت عصية على أن تغرها مظاهر الأحداث والأشياء. لنقل إنها رؤية القلب والعقل الثاقبة التي توازي حدة البصر ورؤيته الثاقبة لدى العقاب. وقد ضربت العرب المثل بالعقاب في صحة البصر، فقالت: «أبصر من عقاب»، ولهذا السبب شبه الشاعر فرسه بها لا لسرعتها كما يدل على ذلك الشعر نفسه. ولئن كانت هذه العقاب فاجعة اليوم إنها ستكون كهذه العجوز مفجوعة غداً أو غداة غدٍ، وسيحل بها ما حل بأهل الديار ووحوشها من قبل. طوفان من مشاعر الفقد يحاصرك أينما اتجهت.

ولا يلبث هذا الشاعر أن يضيف لوحة مأساوية جديدة إلى لوحاته السابقة حين يصور هذا الصراع الناشب بين العقاب والثعلب. وهو صراع تحكمه القوة. ويستدعيه قانون الحياة الكونية، وتقتضيه الرغبة في «البقاء». ما كان أعظم المتنبي حين قال:

بذا قضتِ الأيامُ ما بين أهلها
مصائبُ قومٍ عند قومٍ فوائدُ

لقد أدرك «عبيد» كما أدرك غيره أن الصراع هو جوهر الحياة وقانونها الخالد، وأن وجود الإنسان وسائر المخلوقات وجود عرضي هش، وأن الفناء قدر لا مفر منه.

ويحفل شعرنا القديم بتصوير ضربين آخرين من الصراع هما: الصراع بين الإنسان والمخلوقات الأخرى، والصراع بين المخلوقات جميعا وبين الطبيعة. ويتواشج هذان الضربان تواشجا متفاوتا باختلاف الشعراء وتفاوت القصائد. ويظهر ذلك جليا في لوحة الصيد في القصيدة، أو فيما يعرف بقصص الحيوان

الـوحشي كالثـور والبقـرة والحمار، وفي قصـة مشتار العسل «العسّـال»، وفي قصتين أخريين سنخصهمّا بالحديث في موضع آخر.

يردد الشـاعر القديم الحديث عن قصص الحيـوان الوحشي، وهي القصص التي أفـاض في الحديث عنهـا أصحاب المذهب الأسطـوري. وكنت قـد عنيت بهذه القصص منذ عهد بعيد في كتاب يوشـك أن يكون وقفا عليها وعلى علاقاتها بأجـزاء القصيدة الجاهليـة، وذهبت فيه مـذهبـا مغايـرا لما ذهب إليه أصحـاب المذهب الأسطـوري (٢٣). ولست أريد أن أعيـد القول فيها، فأنـا اليوم أعمق إيمانا بما قلتـه منذ قـرابة ربع قـرن. بيد أنني سأنظـر في جانب منهـا هو الجانب المتصل بموضوعنا الحالي.

ترد هذه القصص في سياقين لا ثالث لهمّا في هذا الشعر همّا سياق وصف الناقة، وسياق الـرثاء وبكاء الشبـاب الغابر، وتختفي النـاقة من هذا السيـاق. وتختلف هذه القصص إحداها عن الأخرى اختلافا كبيرا، ولكنها ـ على الرغم من هذا الاختلاف ـ تتشـابه في أمـور شتى، فهي جميعـا في السياق الأول تبـدأ أو تتفـرع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة «السرعة». ومهمّا تكرر ورود هذه القصص ـ وهو يتكـرر كثيرا ـ فإنها تبـدأ من هذه الصفـة. وهي في السياق الثاني ـــ سياق الـرثاء وبكاء الشباب ـ تبدأ أو تتفرع دائما ودونما استثناء من الحديث عن الدهر والأيام. وقد سبق أن قلنا مراراً: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر. وفي ضوء هذه الحقيقة لايكون بين الحديث عن سرعة الناقة والحديث عن صروف الدهر وحـدثانه فرق ـ أي فرق ـ، فهذه السرعة ليست سرعة الناقة ولا سرعة الشاعر، ولكنها تصوير وتجسيد لإحساس الشاعر بسرعة الأيام وتواليها واختـلاف صروفها. وأنصع دليل على ما أقول هو النظر في أمر هذا الحيوان الـوحشي الذي تحولت إليه الناقة، فهـو في هذه القصائد جميعا لا يستقر على حـال واحدة، بل تتغير أحـواله بتغير الأيـام والليالي وتـواليها. ودع عنك مزاعم الشعراء في هـذا الباب، فهي مزاعم ماكرة مضللة، فيهـا من غموض الفن ما يدق حتى يوشك أن يخفى. ما أكثر ما قلت: إن الشاعر القديم مولع بفكرة الدهر، مـؤرق بها، تشـاغل عقلـه وضميره أبـدا. وإذن إن بـدايـة هـذه القصص جميعـا في السيـاقين معا هي بـداية واحـدة عند التحقيق، وهي تنشأ في رحم واحـدة هي رحم

الدهر وصروفه وكر أيامه ولياليه، ومن هذه الرحم تولد. وهي تعبر عن إدراك الشاعر لفكرة الدهر، وتجسد إحساسه بصروف هذا الدهر.

وفي هذه القصص جميعا في كلا السياقين صراع مستعر لا يهدأ ولا ينطفىء بين الإنسان والحيوان الوحشي، ولذا فإن هذه القصص ذات بنية درامية حافلة بضروب من الصراع شتى، بعضها خارجي يدور بين المخلوقات، وبعضها داخلي تمور به النفوس وتغلي. ولسنا نخطىء إذا زعمنا أن هذه القصص هي المنطقة الأرجوانية في القصيدة القديمة، فهي ملطخة بالدم في معظم الأحيان. ففي قصة الثور الوحشي نجد الصراع بين هذا الثور والصياد الذي يهيج كلابه، ويغريها بالثور فتملؤها شهوة الظفر والغنيمة، وتقع المعركة بينها وبين الثور، وإذا جاءت القصة في سياق الرثاء أو بكاء الشباب كان الصياد كلّابا وراميا، واشترك في المعركة فزادها حدة وضراوة ومأساوية. وفي قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمر الوحشية التي ترد شريعة الماء لتنقع غلتها، وتقتل مرارة الظمأ، وبين الصياد الرامي الكامن في قُترته أو برأته المموهة وقد أعد قوسه وراش سهامه انتظارا لهذه الحمر، وعلى شريعة الماء تتجمع الرغاب المتناقضة، فالحمر تحلم بالماء بعد الجهد والمشقة ومرارة العطش وها هو ذا الماء أمامها، والصياد يحلم بالحمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها، وهاهي ذي الحمر أمامه. ولكنها ـ كما نرى ـ أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ويكون ما لا مناص منه، ويقع العدوان على هذه الحمر.

وفي قصة «البقرة الوحشية» يكون الصراع أشد وأعمق فجيعة من القصتين السابقتين، فهو حينا بين السباع وولد هذه البقرة الذي خلفته وحيدا، وأنفقت طرفا من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن في ضرعها أيقظ في نفسها مشاعر الأمومة، فسعت إليه ترضعه لو كان حيا فيرضع! لقد مزقته السباع، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فراحت هذه البقرة تسوفها بأنفها كما تشم أم مفجوعة بقايا ابنها القتيل!!

حتى إذا فيقةٌ في ضَرْعِها اجتمعت
جاءت لتُرْضِعَ شِقَّ النفسِ لو رضعا

عجـلاً إلى المعهـــدِ الأدنى ففـاجـأهـا
أقطـاعُ مسكٍ وســافَـتْ من دمٍ دُفَعَـا*

لقد ألهاها طلب المرعى وضرورات العيش عن حوارهـا فكان ما كان «**فإذا المنيـة أقبلت لا تدفع**». وهو ـ أي هذا الصراع ـ حينا آخر بين هذه البقرة والصيادين.

وقلما تخلو قصة من هـذه القصص من هذا الصراع المرير، فإذا خلت ـ ونادرا ما تخلو ـ فالأسباب تتصل بموقف الشـاعر النفسي على نحو ما بينت في كتاب «الرحلة في القصيدة الجاهلية».

وهذه القصص جميعا في السياق الأول ـ سياق الحديث عن الناقة ـ محملة بالشقاء في سبيل تأمين أسباب العيـش. فنحن نرى حمار الوحش مع أتـانه أو في طـائفة من الأتن الضرائز ـ ضرائر لم يؤذه ماها، كما يقول الأعشى ـ لا يكدره إلا ما قد يكون من معاسرة هذه الأتن أو بعضها له، ولكنهـا معاسرة تصير إلى الحسنى بعد حين، أو ما يكون من معـاركته وصراعـه للذكـور، ودفعها عن هـذه الأتن. لقد أمكنـه الرعي، وطـاب لـه المرعى، ولكنها حـال تحول حين يصـوّح النبت، وتجف الينـابيع، وتنشّ الغـدران، فيجـد هـذا الحمار نفسـه في المأزق الحرج، وتبـدأ رحلـة البحث عن الماء والكلأ بما فيهـا من القلق والحذر والخيبة ومرارة العطش ومشقة الـرحيل. ونحن نرى الثور الوحشي يرعى برقة من البراق المتناثرة على صدر الصحراء، ولكن الليل لا يلبث أن يدهمّه حـاملا تحت معطفه الأسـود الريح العـاصفة والزمهـرير والبرد، فيلجأ إلى واحدة مـن شجر الأرطى يحتمي بها، ويلـوذ بأغصانها وجذعهـا، ويحاول أن يكنس لنفسه مكنسا، تحتهـا فتعابثه الريح وتقـوض ما رفع من التراب، ويقضي ليلة عسيرة نكداء يعالج فيهـا المطر والبرد والظلمة الدامسة. وقل مثل ذلك أو قريبـا منه في أمر البقرة الـوحشية. ولكن طـرفا من هـذا الشقاء يتبدد ويختفي في سيـاق الرثـاء وبكاء الشبـاب، ويحل محلـه التركيز على المنعـة والقـوة وصفـاء العيش لتكون المفـارقـة بين الحالين ـ حال الحياة وحال الموت ـ أشد وأقسى وأنفذ في القلب.

---

* الفيقـة: اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. شق النفس: أراد ولـدها. لـو رضع: لو كـان حيا فيرضع. المعهد: المكان الذي تركته فيه. المسك: الجلد. سافت: شمّت.

وتختلف نهايات هذه القصص في سياق الحديث عن الناقة اختلافا جوهريا عن نهاياتها في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويكشف هذا الاختلاف عن الدلالات الرمزية لهذه القصص كشفا باهرا لا يدع مجالا للحزر والتخمين أو للمعاندة في الرأي. فكل هذه الحيوانات الوحشية تخرج من المعركة ظافرة مكللة بالنصر أو مبتهجة بالنجاة في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويرسم الشعراء لهذا الثور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من الكلاب ما قتل، وجرح ما جرح، صورا مشرقة وضاءة يتوهج فيها نور الهداية كما في قول «أوس بن حجر»:

. . . . . كما

رفعَ المنيرُ بكفِهِ لهبا

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام «اللهب» أو «النار»، وقد قرن الشاعر هذا اللهب قرنا صريحا بفكرة الهداية «المنير»، فهو لهب رفعه بكفه عاليا هذا «المنير» الذي ينير الدرب أمام السالكين، ويهديهمّ في دروب الحياة المظلمة. رمزية جليلة وهاجة كما ترى، فكأن هذا الشاعر يمسكنا بمقابض الصدر ليوقظنا من أوهامنا، ويقول لنا: عليكم الائتمام بهذا الثور، والاقتداء به إذا أردتم أن تحيوا حياة كريمة، فليست تستقيم الحياة بلا صراع. إنه جوهرها وقانونها الخالد. وليس يختلف هذا القول الرمزي في دلالته أي اختلاف عن قول الشاعر الصعلوك «عمرو بن برّاقة»:

متى تجمعِ القلبَ الذكيَّ وصارماً

وأنفاً حَمِيّاً تجتنبْك المظالمُ

ويصور الشعراء الحمُر، وقد أخطأها سهمّ الصائد، مذعورة مولية الأدبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرفا من الأرض، وراح يعشّر فرحا مبتهجا بالنجاة. ولا نرى ههنا صورا مضيئة كصور الثور، ولعل سبب ذلك يرجع إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى، فالثور يخوض معركة دامية فيها قتال مرير، واستبسال مر، وطعن وقتل ودماء وموت، وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمصاولة، بل فيها العدوان الإنساني على حياة الحمر، وتنفيرها عن الماء، وإلقاء الرعب في ضمائرها، وفرارها طالبة النجاة تاركة وراءها

الصياد يعض أصابعه حسرة وندما، ويلهّف أمه لأن سهمّه طاش فلم يصب منها مقتلا كما في قول «أوس بن حجر»:

فعضَّ بإبهامِ اليمينِ نَـــــدامـــــةً
ولهَّفَ سِرًّا أمَّـــــهُ وَهْـــــوَ لاهـفُ

إن انتصار الحيوان الوحشي وخروجه ظافرا أو ناجيا من المعركة همّا تأكيد لقدرة الناقة التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على الدفاع عن الحياة، وتشبثها بها. وليست هذه المعاني ـ معاني القوة الجسدية وقوة الإرادة والتصميم ـ سوى استئناف وتطوير لمعاني الصلابة (الامتلاء والضخامة والنشاط وصخرة السيل ومطرقة الحداد وسواها) التي كانت الناقة تتحصن بها قبل أن تتحول إلى حيوان وحشي. فإذا تذكرنا أن الناقة هي المعادل الموضوعي للشاعر أدركنا أن هذه القوى مجتمعة ـ ما كان منها في حديث الناقة وحديث الحيوان الوحشي ـ هي تجسيد لأحلام الشاعر وأشواقه، وتعبير عن حنينه إلى الصلابة، وعن رغبته العميقة في مقاومة الدهر، وتصميمه على تنقيح حياته، وتحريرها من الظلم الواقع عليها، وتعقيمها من الخوف كي تكون حياة وافرة خصبة عزيزة فتكون جديرة به، ويكون جديرا بها. فإذا تم بناء «الذات» واكتمل على هذا النحو المثالي كان خليقا بها أن تقارع الدهر وصروفه وتحولاته، وأن تمضي همّومها وتسليها بنفسها (تذكر فكرة تسلية الهموم وقضائها بالناقة، وتذكر صفة السرعة وتوالي الأيام وتغيرها).

ويظل الشاعر القديم يحلم بالاستعلاء على الدهر، ويصبو إلى حياة آمنة تحرسها السيوف والرماح، ويصمم على خوض غمرات الصراع مادام الموت بعيدا عنه. فإذا واجهه الموت، وتراقصت أشباحه السود أمام عينيه فسدّت عليه الأفق لم يجد مناصا من الإقرار بحتمية الفناء، ولذلك تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد الرثاء قاطبة. إنه إقرار بمصرعه وفنائه وضعفه قبل أن يكون إقرارا بمصرع هذه الحيوانات. أو قل: إن موت الحيوان الوحشي هو رمز لموته الشخصي ولموت الإنسان عامة والمخلوقات قاطبة، فكأنه يخشى مواجهة الموت فيراوغه ويهرب من وجهه في هذا المنعطف ليقابل صورته في المنعطف الآخر محققا بذلك بعض التفريج عن النفس، ومخففا من ضراوة مشاعرها ووطأتها الثقيلة، وكاسرا حدّتها عبر موت الآخر، وما يثيره في النفس من معاني التعزي والاعتبار.

وسأكتفي بنص واحد لعله يكون شاهد صدق على ما تقدم. يبدأ «النابغة الذبياني» إحدى اعتذارياته بحديث الأطلال، ثم ينعطف إلى حديث الناقة فيصفها بالامتلاء والقوة، ثم يشبهها بالثور الوحشي، ويقص قصته، فيصور ليلة باردة من ليالي الشتاء العاصفة تحصبه بالمطر والبرد، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متمثلا في المعركة التي فرضتها كلاب الصياد عليه فرضا. وتمضي القصة إلى نهايتها المعروفة فيقتل الثور أحد الكلاب، وتقنط الكلاب الأخرى من النصر، وتخشى على أنفسها الموت، فتكف عن القتال:

فَعَدِّ عمّا ترى إذ لا ارتجاعَ لـه
وانمِ القُتودَ على عَيرانةٍ أُجُدِ

مقذوفةٍ بِدَخيسِ النحضِ بازِلُها
لـه صريفٌ صريفَ القعوِ بالمَسَدِ

كأن رحلي وقد زالَ النهارُ بنا
بذي الجليلِ على مستأنِسٍ وحَدِ

من وحشِ وجرةَ موشيٍّ أكارعُهُ
طاوي المصيرِ كسيفِ الصيقلِ الفَرِدِ

أسْرَتْ عليه من الجوزاءِ ساريةٌ
تُزجي الشمالُ عليهِ جامدَ البَرَدِ

فارتاعَ من صوتِ كلّابٍ فباتَ لهُ
طوعُ الشوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ

فبتهنَّ عليهِ واستمرَّ بهِ
صمع الكعوبِ بريّات من الحَرَدِ

وكان ضمرانُ منه حيثُ يوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النّجُدِ

شكَّ الفـريصـةَ بـالمِدرى فأنفـذهـا
طعنَ المبيطـرِ إذ يشفـي من العضَـدِ
كأنـه خـارجـاً من جنب صفحتـهِ
سَفّـودُ شرَبٍ نَسُـوهُ عنـد مُفتأدِ
فظلَّ يعجُـمُ أعلى الـرّوقِ منقبضـاً
في حـالكِ اللـونِ صَـدْقٍ غيرِ ذي أوَد
لمّا رأى واشقٌ إقعـاصَ صـاحبـه
ولا سبيـلَ إلى عقـلٍ ولا قَـوَدِ
قـالت لـه النفسُ إني لا أرى طمعـاً
وإن مـولاك لم يسلـم ولم يَصِدِ*

في هذا النص أمـور كثيرة تستحق التأمل والنظر، بيـد أنني سأتخير بعضها، وأوجز القـول فيها. لقد ردت أطلال «ميـة» على الشاعر أحزانـه وهمّومه، ولكن لا سبيل إلى استرجاع ما مضى، فقد أقفرت الديار، وأفسدها الدهر الذي أهلك نسور لقمان الحكيم، وكـان «لبد» آخر هذه النسـور وأطولها عمرا «**أخنى عليهـا الذي أخنى على لبد**». لقد ومضت فكرة «الدهر» في هذا الخراب، ونهضت من هـذا الموت الـرمـزي، فنهض الشـاعـر إلى نـاقتـه يتحـرر بها من همّوم الـديـار وصاحبتها، ومن همّوم الدهر زاعما أن ما مضى قد مضى ولن يعود، وأن التفكير فيـه ضرب من العبث. ولئن استطاع الشـاعـر الرحيل عن هـذه الـديار المقفـرة

* انم: ارفع. القتـود: الرحل. العيرانـة: الناقـة القـوية كـالعير. الأجد: الموثقـة الخلق. النحض: اللحم. القعو: البكـرة. المسد: الحبل. وجرة: مـوضع. موشي أكارعـه: قوائمه منقطـة. طاوي المصير: ضـامـر البطن. الصيقل: الحداد. الفـرد: المسلـول. أسرت: جـاءت ليـلا. سـاريـة: سحـابة. تـزجي: تـدفع وتسوق. الشمال: ريح الشمال. الشـوامت: القـوائم، ويريـد بطوعهـا إسراعها. الصرد: البرد. استمر به: اشتـد به وقوي. صمع: ضوامر. بريـات من الحرد: بريئات من العرج. ضمـران وواشق: كلبان. يوزعه: يغـريه. المحجر: حمى القبيلة. النجـد: الشجاع. الفريصة: لحم الكتف. المدرى: القرن. المبيطر: البيطار. العضد: داء يصيب الكتف. السفود: حـديدة الشـواء. المفتأد: مـوضع النـار. يعجم: يعلك. الأود: الاعـوجاج. الإقعـاص: القتل السريع. العقل: الدية. القود: القصاص. المولى: الناصر والصاحب.

والتخلص منها إنه لا يستطيع التخلص أو التحرر من «الدهر» الذي أفسد هذه الديار، وأفسد أيام الشاعر الغابرة فيها. إن فكرة «الدهر» مقيمة في عقله لاتبرحه، ولا بد له من مواجهتها ـ ولو بصورة مضمرة ـ كيلا تفسد أيامه الباقية كما أفسدت سالفتها. ولذلك بدأ الشاعر يحصّن ناقته ـ أو معادله الموضوعي ـ، فإذا هي موثّقة الخلق قوية كأنها العير في قوتها، مقذوفة باللحم قذفا، لأنيابها صريف مسموع، وهي حادة نشيطة مسرعة وقت الهاجرة حين تكل المطايا وتفتر. بل هي في سرعتها في هذه الهاجرة كثور وحشي. أمران لا يخطئهما البصر: صلابة الناقة وسرعتها. أو قل حلمه بالصلابة، وإحساسه بتغير الزمن بسرعة، فكأنه يريد أن يسابقه بهذه الناقة.

لقد تحولت «الناقة» إلى «ثور وحشي» وحيد أحس صوت إنسان فامتلأ ذعرا، فهو مسكون بهاجس الخوف من الآخر، هاجس العدوان أو الصراع، لا فرق. ولكنه «كسيف مسلول» أحسن الحداد صقله وحدّه. وهذه صورة جليلة عظيمة الخطر تتواشج فيها دلالتان همّا: دلالة القوة، ودلالة الضوء. وقد ارتبط السيف في الثقافة العربية بالقوة ارتباطا وثيقا، وكان رمزا لها كما كان رمزا للحسم والفصل إذا اشتبهت المواقف، ولذلك قيل له «الحسام» و«الفيصل»، وقد عبر الشعر عن هذه الوظيفة تعبيرا صريحا لا التواء فيه. فهذا شاعر اختلطت عليه علاقته بآخر، فلم يعد يقبل إلا بالسيف قاضيا يفصل بينهما:

يـــا سميراءُ قـــرِّبي اليـــوم درعـي
ليس بيني وبين قيس عتـــــابُ
ليس إلا القـــواضبُ البيضُ تقضي
بيننـــا والمثقَّفـــات الصِّـــلابُ

وقد التفت د. مصطفى ناصف كعادته في التفاتاته البارعة إلى هذه الوظيفة فقال: «والسيف صالح ـ في تراث الشعر العربي ـ لأداء وظيفة فكرية، والرغبة في تمييز الوهمّ من الحقيقة»[٢٤]. وها هو ذا سيف النابغة يميز الوهمّ من الحقيقة، فهذه النبأة التي أحسها الثور أو توهمها «مستأنس» لن تلبث أن تنمو وتصير عدوانا

سافرا من الصيـاد وكلابه . وفي هذا «السيف المسلول» بريق وضـوء ، وللضوء دلالته الرمزية كما ذكرت مرارا . إنه يذكرنا بثور «أوس بن حجر» الذي بدا كشعلة من اللهب رفعتهـا يد «المنير» ، بل لعل الـدلالة هنـا أدق وأوضح لأن الضـوء مرتبط بـالسيف ، وصادر عنـه . إنه ضـوء القوة أو هـديها وإنارتها في دروب الحيـاة . علينا أن نستضيء ونسترشد بالقوة في حياتنا . هذا ما يود الشاعرقوله .

ولا يلبث ليل الشتاء بعواصفه ومطره أن يدهـمّ هذا الثور . ولست أدري أكان الشاعر يرمز بهذا الليل البارد القاسي لشقاء المخلوقات في هذه الحياة أم كان هذا الثـور يغتسل ويتطهـر استعـدادا للصراع القـادم؟ إن بعض معـاني الاغتسـال والتطهر تلـوح في حديث الشعراء عن الثـور في هذا الموقف على نحو مـا نرى في قول «لبيد بن ربيعة» :

أضـلّ صُـــــوارَهُ وتضيّفتـــــــه
نَطـــوفٌ أمـــرُهـــا بيـــدِ الشمالِ
فبـــاتَ كأنّـــهُ قـــاضي نـــذورٍ
يلـوذُ بغـرقـدٍ خَضِلٍ وضالِ*

فهو كما يصوره لبيد ــ ثور وحيد أضل قطيعه ، ثم أصابه مطر غـزير تسوقه ريح الشمال الباردة ، فبات يلـوذ بشجر الغرقد والضال كأنه يقضي نـذورا مستحقة عليه . وليس من وظيفة لهذه النذور التي يقضيهـا سوى هدايته وإخراجـه من هذا الضلال الذي هو فيه فيما أحسب . لنقل إنها مرحلة تؤهلـه لاستئناف حياته بنهج جديد بعد أن يكون قد تطهر وتحرر من ضلاله وخوفـه . وهذه هي الدلالة التي تشع من تصوير هذا الثور في شعر «المثقب العبدي» :

فبـــــات إلى أرطـــــاة حقفٍ كـأنها
إذا ألْثقتهـــا غَبيـــةٌ بيتُ مُعْـــرِسِ**

---

* الصوار: قطيع البقر الوحشي . نطوف : مطرة غزيرة . الغرقد والضال : ضربان من الشجر.
** أرطاة : شجرة الأرطى . غبية : مطرة .

فقد بـات هذا الثـور يلوذ بشجـرة الأرطى الضخمة التـي ينهمّر عليهـا المطر فتفوح روائحهـا الطيبة فكأنها بيت رجل في يوم زفافـه . ولكننا لا نكاد نجد فـرقا يذكر بين طـرفي السؤال لأن الشقاء يمنح الإنسان خبرات جـديدة ، ويعمق وعيه للحياة ، ويؤهلـه لاستئنافها بنهج جديد . مهمّا يكن من أمر فأنـا أحس إحساسا غامضا لا أكاد أتبينه تبينا دقيقا بأن لهذه الليلة الباردة وهذه الشجرة وظيفة جليلة في سياق هذه القصة .

لقد عبر هذا السيف المسلول تلك الليلة الباردة مهتديا بضوئه ، فزادهُ الشقاء وعيا وإدراكـا للحياة ، وعمق بصيرتـه بنواميسها ، أو تطهـر الثور وغـدا مستعدا لاستئناف حياته بنهج جديد ، وقد عبث مفهوم «القوة» المركوز في السيف المسلول بمشاعر الذعـر التي كانت في البيت السابق وبددها بعض التبـديد . وها هو ذا الآن أمام الصراع وجهـا لوجـه . لقد حاول الفـرار من وجه الكـلاب فلحقت به وحاصرتـه ، فنظر في أمـره فرأى أن لا منـاص من المعركـة أو الاستسلام والموت . ألم أقل مـرارا : إن الصراع هو قـانون الحيـاة الخالـد؟ وإذا لم تكن راغبا فيـه فأنت محمول عليه اضطرارا كهـذا الثور. وتبدأ المعركة فنرى الثـور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حمى القبيلة ، ويطعن أحد الكلاب طعنـة نافذة نجلاء فكأنه «المبيطر» الذي يداوي الإبل من مرض أصاب أعضادها . هل ترى كيف تقمص «الثـور» شخصيـة البطل المحـارب ، أو قل : عـاد إلى أصلـه البشري –أي إلى الشاعـر– ، ثم كيف زاده شقـاء القتال وعيا فإذا هـو طبيب يداوي المرضـى؟ ما المرض الذي كـان يداويه هذا الثـور؟ إنه مرض الظلم والعـدوان ، ولا شفاء لهذا المرض إلا بالقـوة والصراع . إنها حقيقة قاسيـة وَمُرَّة ، ولكنها حقيقـة ضخمة من حقائق الكون الكبرى القليلة . وأي تجاهل لها أو محاولة للاستعلاء عليها هي ـ أو هو ـ موقف مثالي زائف لا تنجم عنه إلا الخسائر الفادحة .

وقد يدهشك ما في هذا النص من تصوير بديع للصراع النفسي ، فهو يطلعنا على ما يجري في ضمائر هذه الكلاب ، وما يعتريها من التبـدل والتحول ، فقد كانت شهوة الطمع ، وحب الغنيمة ، والثقة بالظفر تملأ نفوسها ، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلاشى رويدا رويدا ، ثم بدأ يحل محلها اليأس والقنوط والحسرة والندم ، ثم شرعت

مشاعر الخوف والقلق والاضطراب تزحف إلى هذه النفوس وتنشأ فيها. حوار نفسي عجيب يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة التي توشك أن تكون معركة آدمية صرفا. ولا يقل تصوير نفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقا عن تصوير نفسيات الكلاب. ولكن أجمل ما في هذا النص رمزيته البديعة التي تلوح وتخفى كشمس في يوم غيم، أو كأمواج البحر وأطياف الأحلام.

***

وتبدو قصة «مشتار العسل» مثقلة بالمعاناة والشظف والشقاء، ومفعمة بروح العدوان من أجل البقاء. وقد استمد شعراء «هذيل» هذا الموضوع من بيئتهم الجبلية، ومضوا يرددون الحديث فيه حتى استقر تقليدا شعريا بارزا في القصيدة الهذلية. وقلما نظفر بهذا التقليد خارج قبيلة «هذيل»، ولعل «المسيّب بن علس» قد اقترض هذا التقليد منهم، فهو يلم به في واحدة من أشهر قصائده هي رائيته التي قالها في المديح، وذكر فيها قصة «الجمانة البحرية».

يقص هؤلاء الشعراء حكاية هذه النحل التي اتخذت من شعاب الجبال كُوى لها تعسل فيها لبرودتها. ويصورون بكور هذه النحل ترافقها نحل صغار صهب الأجنحة إلى الأماكن البعيدة أو إلى رؤوس الجبال الشاهقة لتأكل الثمر، وتجمع الرحيق، فإذا اصفرّت الشمس وآذنت بالأفول انقلبت هذه النحل إلى وِقابها الباردة في تلك الجبال. هذا ديدنها في قصار الأيام وطوالها أبد الدهر.

ولكن الحال لا تعتّم أن تنقلب بهذه النحل حين يخالفها إلى معاقلها «مشتار العسل» ـ العسال ـ فيصيب منها ما كانت تحذره. ويصور الشعراء هذا العسال الخشن الصبور وهو يرقب جماعة النحل ترتفع إلى قمة الجبل ثم تزلّ عنه، فيعلم أن ثمة عسلا، فيعتزم أن يجنيه. ويقوم من ساعته فيصعد من وراء الجبل حتى يصير في أعلاه، فيضرب ثَمَّ وتدا، ثم يربط به حبلا ويشده شدا وثيقا، ثم يتدلى عليه فكأنه حبل الموت ـ كما يسميه أبو ذؤيب ـ حاملا معه أعوادا يخرج بها العسل، ووعاء من مجلد.. وما يزال يتدلى على الحبل حتى يصل إلى صخرة ملساء يزل عنها الغراب لملوستها حيث وقبة النحل. فإذا وصل إلى هذه الوقبة خشي أن تلسعه النحل فدخّن عليها دخانا كثيفا، فتطايرت خائفة مذعورة، وراحت تدوِّم على

مقربة من بيتها وقد تضامّت جماعات جماعات يعلوها الذل والاكتئاب. ولست أرتاب لحظة في أن هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينفذوا من هذه القصة إلى التعبير عن رؤيتهم للحياة وموقفهم منها شأنهم في ذلك شأن معاصريهم الذين نفذوا من قصص الحيوان الوحشي إلى التعبير عن رؤاهم ومواقفهم من هذه الحياة على الرغم من أن قصص الحيوان تأتي في سياق الحديث عن الناقة، وقصة مشتار العسل تأتي في معرض الحديث عن طيب ريق الحبيبة. إنهم يرمزون بها للشقاء في هذه الحياة، ويرونه شقاء عنيفا متصلا لا ينقطع محفوفا بالأخطار والمهالك، لكنه شقاء لابد منه، كما يرمزون بها لفكرة العدوان الماثلة أبدا في الحياة التي ترهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ولرأيهم في أن الصراع من أجل البقاء هو قانون هذه الحياة الخالد. وإن كنت تصبر فأرجو أن تصبر على قراءة هذا النص الذي يقص فيه «أبو ذؤيب» هذه القصة، ويصور مشاهدها في سياق الحديث عن ريق صاحبته الذي رآه كالخمر الممزوجة بالعسل طيبا.

بأريٍ التي تَهوي إلى كلّ مُغرب
إذا اصفَرَّ ليطُ الشمسِ حانَ انقلابُها
بأريٍ التي تأري اليعاسيبُ أصبحت
إلى شاهق دون السماء ذؤابُها
جَوارسُها تأوي الشعوفَ دوائباً
وتنقضّ ألهاباً مضيقاً شِعابها
تظلّ على الثمراءِ منها جوارِسٌ
مراضيعُ صهبُ الريشِ زُغْبٌ رقابُها
فلما رآها الخالديُّ كأنها
حصى الخَذفِ تكبو مستقلاً إيابُها
أجدَّ بها أمراً وأيقنَ أنه
لها أو لأخرى كالطحينِ تُرابُها
فقيلَ: تجنَّبْها حَرامٌ، وراقه
ذراها مُبيناً عَرضُها وانتصابها

فـأعلقَ أسبـــــابَ المنيـــــة وارتضـى
ثُقـــوفَتَـــهُ إن لم يَخُنـــــه انقضـــابُها
تـــــدّلى عليهـــا بين سبٍّ وخَيطـــةٍ
بجـــرداءَ مثلِ الـــوكـف يكبـــو غُـــرابها
فلما اجتـــلاهـــا بـــالإيَـــامِ تحيَّـــزت
ثُبـــاتٍ عليهـــا ذلُّها واكتئـــابُها*

هل نصدق أن «أبا ذؤيب» جاء بهذه القصة لتصوير ريق صاحبته؟ وكيف يغذّي هذا الشقاء المرير، شقاء النحل وشقاء العسال، فكرة طيب الريق؟ وماذا ينتفع هذا الريق بعدوان العسال على النحل أو بذل هذه النحل واكتئابها؟ وهل تمزج الخمرة بالعسل والماء حقا؟! ما هذا الطيب الذي يجمع الخمرة والماء والعسل، ولا يقوى الإنسان على الوصول إليه إلا بالمشقة والعناء والعدوان؟ ما أكثر الأسئلة وأقل الأجوبة! ولكن ألا يتضح كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة وبهجتها؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة لذيذة الطعم دون مشقة وعناء ومغامرة محفوفة بالموت والخطر. إن العمل يجعل للحياة مذاقا طيبا، وإن المغامرة تمنحها نكهة خاصة فريدة كنكهة هذا المزيج الغريب الذي يتخيله أبوذؤيب، وإن طيب الحياة مرهون بالمشقة والمعاناة وبذل الجهد. فلا غرابة إذن في أن تشقى هذه النحل لجمع الرحيق وتعسيله، أو في أن يشقى هذا العسال

* الأري: العسل. أراد هذه الخمرة التي سبق ذكرها تمزج بالعسل. تهوي: تطير. المغرب: المكان الذي لا تدري ما وراءه. ليط الشمس: أراد لونها. تأري: تعمل، وأراد: بأري التي تعملها اليعاسيب، واليعسوب أمير النحل. الشاهق: قمة الجبل. الجوارس: ذكور النحل. تأري الشعوف: تعمل فيها، والشعوف: أعالي الجبال. ألهاب: ج لهب وهو الشق في الجبل. مضيقا شعابها: شعابها ضيقة. الثمراء: جبل، وقيل شجر مثمر أو جمع ثمرة. مراضيع: أراد صغار النحل. الخالدي: رجل من بني خالد. حصى الخذف: كأنها من صغرها الحصى الذي ترميه يد الأعسر. تكبو: تزل. إبابها: جماعتها. وأراد كلما استقلت في الجبل كبت. أجدبها: أجد أمره. الأخرى: أراد للأرض. حرام: اسم العسال. مبينا عرضها: أراد قرص شهدة العسل البارز أمامه. أعلق أسباب المنية: علق حباله وتدلى عليها. ثقوفته: خبرته. السب والخيطة: الحبل والوتد. بجرداء: على صخرة جرداء. الوكف. بساط من الجلد. يكبو غرابها: يزل عنها الغراب لملاستها. اجتلاها: طردها. الإيام: الدخان. تحيزت: اجتمع بعضها إلى بعض. ثبات: جماعات.

للحصول على هذه الشهدة التي راقته فسعى إليها سعيا حثيثا غير عابىء بالخطر والموت. لم يكن «أبـو ذؤيب» يتحدث عن ريق الحبيبـة، بل كان يتحـدث عن الحياة ونـواميسها، وكان يعلم أنها مثقلـة بالمشقات والمخاوف والأخطـار ولكنها جميلـة تستحق كل هذا العنـاء، وكـان يؤمن بأن الكفـاح ولـو التبس بالعـدوان مطلب جليل من أجل البقـاء. لمَ لا نقول: إن وحدة الكـون قائمـة على التعدد والاختـلاف؟ يمنحها التعـدد ثراء وخصبـا، ويقـودها الاختـلاف إلى الصراع، وبذلك لا تكون فكرة الصراع غريبة مستهجنـة بقدر ما تكون تعبيرا عن الواقع. ﴿ولولا دفع الله الناس بعضهمّ ببعض لفسدت الأرض﴾.

***

قضية المبدأ

تعد قضية «المبدأ» قضية جوهـرية من قضايا الإنسان الكبرى، فهي في صـميم الوجـود الإنساني، وهي التي تمنح الإنسان جـدارته بالإنسانيـة لأنها قضية «القيم» التي يؤمن بها ويـدافع عنها. والإنسان بطبعه صانع «قيـم»، فهو يخلق «قيمه» في الوقـت نفسه الـذي يخلق فيه حـاجاتـه وأحلامه. والمصلحـون الكبار في التـاريخ الإنساني حـالمون كبار، وصنّـاع «قيم» جليلة كبرى. وهـل يكون الإنسان بـلا قيم أكثر من كومة من اللحم والعظام؟ وهذه القيم التي يؤمن بها الإنسان ـ فردا كان أو جماعة أو أمـة ـ هي التي تحدد انتماءه. وبناء على هذا قـد تتماهى مشكلة «الانتماء» وقضية «القيم» أو «المبدأ»، فتبدوان قضية واحـدة لُحمتها الشعور بالانتماء وسداها الإيمان بقيم الجماعة التي ينتمـي الإنسان إليها. بيـد أننا نستطيع العثـور على فرق دقيق بين القضيتين يميز إحداهمّا من الأخرى أحيانا، فقد يكون الإنسان منتميا إلى جماعة ما بحكم نشأته فيها أو علاقـاته بها، ولكنه لا يشعر بمسؤولية هذا الانتماء، ولا يؤمن بدفع ضريبته الباهظة، وهذا هو الانتماء الهش الذي ينقلب إلى «اغتراب» في اللحظات أو المواقف الحرجة. أيتما حال إن قيـم الإنسان أو مبادئه هي الإنسان نفسـه، فإذا انتفت تجرد من إنسـانيتـه، وتحول إلى واحـد من العجماوات. وليس يصنع الإنسان الفرد قيمـه كلها، ولكنه يرثها ويضيـف إليها، فهي جزء أصيل من

مفهوم «الثقافة» الـذى شيَّدته الإنسانية من خبراتها وأحلامهـا عبر تاريخها الطويل الذي لم تنطفىء فيـه يوما شعلة الشـوق والحنين إلى وجود أسمى وأبهى وأكمل. إن الإنسان هو المخلـوق الوحيد الذي يرث جنسه، ولـذلك وصفناه بأنه «وارث قيم» و«صانع قيم»، ولم نصفه بأنه وارث جسد وغرائز؛ لأن الحيوان الأعجم يرث جسده وغـرائزه، ولكنـه لا يـرث «الخبرة أو الثقـافة»، وهـو ــ لهذا السبب ــ يكـرر سيرة أسلافه، فيبدأ من حيث بدأ سلفه القديم، ويمضي على نسقه. وقد شغلت قضية «المبدأ أو القيم» عقل الشـاعر القـديم كما شغلت عقل مجتمعه، سـواء أكانت قيما إنسانيـة كبرى عامـة أم قيما قبلية ضيقـة خاصـة. وفرضت هـذه القضية على ذلك المجتمع ضرائب باهظـة من صفوه وسلامـه وآلة معيشته وأرواح أبنائه على نحـو ما نعرفه من تـاريخ هذا المجتمع وشعره. ولست أنوي الحديث عن هـذه القيم مفرقة في شعرنـا القديم فهـذا أمر كثـر فيه القـول وطال، ولكنني أريد الحديـث عن هذه القيم مجتمعة فيما يسمى «المبـدأ». وقد يكون هذا المبـدأ تعبيرا عن الحس الأخلاقي السائد، أو تعبيرا عن هذا الحس الأخـلاقي وهو يتهيأ للدخول في مدار جـديد هو المدار الإسـلامي. وقـد كنت أثـرت هـذه القضيـة منـذ مـا يقـرب من عقـدين، واستـوقفتني يومئـذ ثلاث قصص شعـرية هي: قصـة «الجمانة البحـرية» في شعـر «المسيّب بن علس» وقد قلت فيهـا بعض القول، وقصة «القـوس» في شعر الشمّاخ بن ضرار الذبياني، وقصة «الصيـد البري» في لامية زهير بن أبي سلمى الجميلة التي قالها في مـدح «حصن بن حذيفـة الفزاري»، وقـد نصصت على هاتين القصتين في إشارة عابرة[٢٥]. وأود اليوم أن أقف على قصتي القوس والجمانة.

استـوحى الأستـاذ محمـود شـاكـر قصة «قـوس» الشماخ في قصيـدتـه «القـوس العذراء»، فـردّ على الشعر روحه التي أزهقتها الفجـاجة والرطـانة والعبث المستطير، وبلّل أجنحته التي يبسـت بمشاعر دينيـة فياضـة غامرة، وبـرؤيته وتصـوره للحياة والكون والعمل والفن وعلاقـة العامل بعمله والفنان بفنه «فـالعمل كما ترى، هو في إرث طبيعته فن متمكن، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»[٢٦]، «وإذا كل صنع يتقاضاه حقَّ إحسانه، وكـل عمل يحن به إلى قرارة إتقانه»[٢٧]، «فكذلك جـاشت نفسه، حتى اندفقت صبابة منها فيما يعمل، وتضرم قلبه حتى ترك مِيسمه فيما أنشأ،

فتدلّه بصنع يديه لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفتن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراما من قلبه. وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويضنيه الأسى عليه إذا ضـــاع أو هلك»[٢٨]، بعبارة الأستاذ شـاكر نفسها في مقدمته النثـرية التي قدم بها لقصيدته الفريدة في بابها.

وكتب د. إحسـان عباس دراسـة قيمـة أدارها حـول قصيـدة الأستاذ محمـود شاكر، فأبرز فيها آراء الأستاذ شاكـر السابقة، وأضاف إليها ما يجدر بأستاذ كبير وناقد موهوب مثله أن يضيف، وألمع إلى «قوس» الشماخ غير مرة[٢٩]. وقد افتتح مقالته بقوله:

«للقوس في الأدب العربي ــ منذ أقدم عصوره ــ وجود يتجاوز الواقـع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العملي، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه ـ أعني مصدر رزقـه ومعقد أمله ـ مضرب المثل لكل مـن ضحى متسرعا جائرا بشيء غال عزيز حتى ارتبط تسرعه وجـوره بالندم والتلوم النفسي، منذ ذلك الحين، لم تعد القوس تقتصر على أن تكـون عودا من نبع [يـريد شجـر النبع] وإنما أصبحت تحمل قيما جديدة أو دلالات على قيم جديدة ذات ارتبـاط بمشكلات إنسانية كبرى». وما تزال أشياء أخـرى غير القوس تحمل دلالة رمزيـة خصبة حتى وقتنا الحاضر في بعض أرجاء الوطن العربي، فما تزال «الجنبيـة» في اليمن ـ وهي خنجر معقوف يتوسط تحت الصدر حزامـا مشدودا حول الجسم ـ رمزا لقيم المروءة والرجـولة والشرف، فمن يفرط بها في رهن أو غيره فإنما يفرط بأغلى ما يملك.

فما قـوس الشماخ؟ ومـا قصتهـا؟ إنها قـوس صيـــاد فقير مـدقع تكفل لـه ولأسرته الرزق، وقد كانت قبل ذلـك غصنا في شجرة من شجر الضال الطيب الرائحـة، تفرقت أغصـانها وتهدلت، وأحاط بها شجـر كثيف وحواجـز شتى فـاحتجبت عن العيون. ولكن القـوّاس ظل يـرقب هذا الغصن زمنـا حتى إذا طـال وتم وغدا صـالحا ليكون قـوسا نهض إليـه يرتقي الجبل، ويتخـذ له فيـه مسربا فيقطع كل ما يسدّه عليـه من رطب ويابس، وينغلّ في مشقة وعسر بين هذا الشجر حتى وصـل إليه في هضبته العالية البـارزة للشمس، فأنحى عليه

بفأسه الحادة الشرسة، فلما صار في يديه ابتهج واطمأن وأحس أن الغنى أحاط به من كل صوب، وخامرته نشوة الظفر فازورّ معرضا عن خلطائه وأصحابه. ثم قفل بهذا الغصن، فعرّضه للشمس حولين كاملين ليشرب ماء قشره، وهو بين الوقت والوقت يردد النظر فيه، ويجسّه ويقلّبه ليعلم ما فيه من عيب فيصلحه ويلينه ويقيمه. فلما تصرَّم الحولان كاملين أدخله في آلة الثقاف فثقّفه وسوّاه، وبرّأه من الاعوجاج، ثم برى قشرته بالطريدة، فراضه وأصلحه كما تراض الفرس الشموس بالمهامز حتى يلين قيادها فتستقيم. لقد صار الغصن قوسا، فشرع يذوقها ويختبر شدتها ولينها، فوجدها فيهما معا على خير ما تكون عليه القناس. فإذا انطلق عنها السهمّ كان له صوت امرأة ثكلى تبكي ابنها الميت، وإذا أصاب ظبيا مات على مكانه، أو ذعره فخذلته قوائمه فلم يقو على الفرار. وتنسم رائحتها الطيبة ملء صدره فكأنما هي من طيبها قد صُبّ عليها الزعفران المذاب بالماء، صبته نساء يمنيات مشهورات بخزن العطر وكنزه. فإذا أصابها بلل الصباح طار إليها فألبسها ثوبا موشّى من ناعم الحرير، وربأ بها أن تطوى عليها الثياب الخلقة. ولم يزل هذا شأنه وشأنها يرعاها ويصونها ويزداد بها فتنة حتى أهلّ موسم الحج، فكان بصحبتها فيمن أمَّ السوق من الناس، فعرض له رجل خبير بالقناس، فمد يده إليها فرازها فعرف حسنها وكمالها، فطفق يساومه، ويغلي بها الثمن، وينوّعه، فهو ثياب من أجود الثياب وأغلاها، ، وأواق من الذهب الخالص الأحمر المتوهج كالجمر، ودراهمّ مدوَّرة «كعيون الجراد»، وجلد مدبوغ بالقرظ من جلود المعزى الغالية. فنازعته النفس والتوت عليه، وأغراه الثمن، وأبى عليه العقل واستعصى، فغرق في لجة الحيرة يراجع نفسه ويشاورها: أيأخذ هذا الثمن الغالي أم ينصرف عنه؟ وتحلّق حوله الناس يوسوسون له ويرقّقون القول، ويحضّونه على البيع، فالثمن غال والربح كبير، والخطأ كل الخطأ أن يفرط فقير بكل هذا الربح. ولم تزل النفس تخادعه، وبريق الذهب يغريه، وتفتنه الثياب والجلود والمال، وتضلله وسوسة القول حتى سكت صوت العقل وغاب فباعها!! فلما فارقته فاضت العين عبرة، ونهض في صدره شوك الندم والحسرة، واتقد فيه حب ممض محرق فكأنما هو يحز قلبه ويقطعه!!

وقصيدة الشمّاخ قصيدة نافرة ذات لغة وعرة كـزّة، تروض قافية شموسا، ولكنها -على نفارها وشموس قـافيتها- تأخذ بالألباب، وتقود بالنـواصي إذا صابرتها زمنا. لقد ضرب لها حـزون جبال الشعر حتى جـاء كل بيت منها على حد تصـوير تميم بن مقبل المدهش لشعره:

أغـرّ غـريبـا يمسـح النـاسُ وجهـه
كما تمسحُ الأيـــدي الأغـــرّ المشهّـــرا*

ولم لا يكون نص «ابـن مقبل» مفتاحا لنص «الشماخ»؟ لقـد تحدث «ابن مقبل» عن حزون جبـال الشعر التي ضربها حتى تيسر له الشعـر فجاء «**أغـرّ غريبـا يمسح النـاس وجهـه**»، ولا ريب في أن الشماخ قد ضرب حـزون جبال الشعـر أيضا حتى تيسّرت لـه هذه القصيـدة على نحـو ما ضرب «القـوّاس» حـزون الجبل وهـو يرتقيـه للوصـول إلى شجرة الضال. وقـد راض «القوّاس» قوسـه وثقّفها وسوّاهـا كما تراض الفرس الشموس حتى تنقاد:

أقـــام الثّقـــافُ والطـريـــدُة درأهـــا
كما قـوَّمتْ ضِغْـنَ الشَّمـوسِ المهامـزُ**

وقد راض الشماخ وابن مقبل كلاهمّا شعره حتى غـدا كالفرس الأغر المشهّر. ولو كان الأمـر كذلك لكانت قوس الشماخ رمزا لشعـره الذي يتخيره كما تخير هذا «القواس» فرع الضـالة «**تخيّرها القواس من فـرع ضالة**»، ويشقى فيه شقـاء هذا القواس في العنايـة بهذا الفرع. ولكانت هذه الضـالة رمزا للشعر قـاطبة. بعبارة أعمّ: لكـانت القـوس رمزا للفن أو للعمل، ولكـانت عـلاقـة القواس بها رمـزا لعلاقة الفنـان بفنه، والعامل بعمله على نحو ما رأى الأستـاذان الجليلان محمود شاكـر وإحسان عبـاس، وهي رؤية ثـاقبة ما في ذلك شك البتّـة. ولكن أصل القضيـة لا يزال ــ في ظني ــ محتـاجا إلى بعض الحفـر والتنقيب للكشف عنـه.

---

* الأغر المشهّر: الفرس، يعني جاء سابقا غيره من الخيل فمسح الناس وجهه إكراما له، وحبا له.
** الثقاف: خشبـة خاصـة تسوى بها القسي. الطـريدة: قصبـة خاصـة تُبرى بها القسي. الدرء: الاعوجاج. الجموح: الفـرس الجموح، وتقويم ضغنها: ترويضها حتى يلين قيـادها. المهامز: ج مهماز: تنخس به الدواب لتستقيم.

فليست القضيـة قضيـة عمل فحسب، بل هـي قضيـة وظيفـة هـذا العمل أو رسـالته. ورب عمل تـذروه الريح فـلا يكترث له أحـد لأنه أصم أبكم. بعبـارة أخرى لعلهـا أدق وأوضح: إن في كل عمل فني دلالتين: دلالة تاريخيـة نسبية، وأخرى إنسـانية عـامة. فإذا تجرّد منهما كان عبثـا محضا ولـو شقي فيه صـاحبه. وهاتان الدلالتان همّا اللتان تعبّران عن الحس الأخلاقي للشاعر، أي عن «قيمه» أو «مبادئه». وكلنا يعلـم أن هذه «القيم» مبثوثة متغلغلة في العمـل فنيا كان أو غير فني، وفي السلوك العام. لنقل: إن الأعمال والسلوك تجليات عملية للقيم، وهي في الوقت نفسه تروز هذه القيـم وتنقّحها وربما تضيف إليها، ولذلك قلنا: إن الإنسـان وارث قيم وصـانع قيم. إن القيم هي روح العمل وحلمـه الشـاق، تتغلغل فيه فيـزهو بها، فإذا انطفأت نـارها الخضراء عاد هشيما أو غثـاء أحوى. وفي ضوء هذا التصور تكون «قوس» الشماخ رمـزا «لمبدأ» وهدف سام في الحياة أي للقيم التي إذا عـري منهـا الإنسـان انحط إلى درك الحيـوان الأعجم، وهـو رمـز يتضمن العمل والسلـوك والـرؤى والأحـلام، وهل ينفع المرء إذا خسر نفسـه أن يربح العالم؟

وقد ربح «القوّاس» بعض هذا العالم أو رموزه، ربح الذهب والمال والجلد الفاخر والثياب النفيسة، ولكنه خسر مبدأه وقيمه، فـاكتشف أنه قد خسر كل شيء لأنه قد خسر نفسـه، وأفـاق من سقطـة البطل المدمـرة أو صحا من بـاطلـه على فجيعتـه، فاجتافـه وتنازعه ندم قاس وحـزن مر وشعور جارح بالضيـاع، فخارت قوى النفس التي انكسرت صلابتها وتهدّمت، فأسلم أمره لطائر البكاء والحزن:

فلما شراهـــــا فـــــاضـتِ العينُ عَبْرةً

وفي الصـدرِ حـزّازٌ من الـوجـدِ حـامِـزُ*

وكان هذا القواس قد اختار هـذا الغصن وهو يعلم أن حرية الاختيار ترتب عليه وتقتضي منه المسؤولية عن اختياره، أو قـل: اختار هذا المبدأ وهو يدرك أن

---

* شراها: باعها. حزّاز: قاطع. حامز: ممض محرق.

الوجه الآخر للاختيار الحر هو المسؤولية. وقد نهض بهذه المسؤولية خير نهوض، وشقي في سبيل اختياره شقاء مرا، فخاض صراعا ضد الطبيعة (أو الجبل) مسلحا بالإرادة والتصميم والقوة، وشاقا لنفسه طريقا في هذه الحزون الجبلية الوعرة، مصابرا للفقر، مؤثرا هذه القوس على نفسه يخصها بأفضل الثياب. ألا يصح أن تكون هذه الجبال الوعرة صورة للحياة الإنسانية، وأن يكون شقاء القواس في البحث عن طريق له فيها رمزا لشقاء الإنسان في البحث عن سبيله في هذه الحياة؟ وما رأيك في هذه القمة البارزة للشمس المطلة على الحياة من فوق، وفي هذا الغصن الذي يتسنَّمها، وفي هذه الغبطة الغامرة التي غمرت القواس وهو يحتضن هذا الغصن؟ ألا يصح أن يكون هذا كله رمزا لاهتداء الإنسان إلى مبدئه، فإذا ملك هذا المبدأ واطمأن إليه أحس أنه يطل على الحياة من فوق، ويعرف دروبها، فلم يعد يخشى حيرة أو ضلالا؟ وما رأيك بهذه الشمس الساطعة التي برز لها أو برزت له، أليست رمزا لهذه الهداية التي هو فيها؟ أليس ينير «المبدأ» ــ أو القيم ـ سبل الحياة أمام المؤمنين به؟ ويستخدم الشاعر لفظ «الاطمئنان» للتعبير عن حصول القواس على القوس، كما يستخدم لفظ «الغنى» للتعبير عن إحساس القواس بأهمّية هذه القوس. وأي اطمئنان أجمل وأمكن من اطمئنان العقل إلى اختياره، وأي غنى أعظم وأجلّ من غنى النفس بعقلها ومبادئها؟

تخيّرها القوّاسُ من فرعِ ضالةٍ
لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ
نَمَتْ في مكانٍ كنَّها فاستوت به
فما دونها من غِيلِها متلاحِزُ
فمازال ينجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ
وينغلُّ حتى نالها وهو بارزُ
فأنحى عليها ذاتَ حدٍّ غُرابُها
عدوٌّ لأوساطِ العِضاهِ مُشارِزُ

فلما اطمأنّتْ في يـــديـــه رأى غنى
أحـــاط بـــه وازورّ عمَّـن يُحاوِز*

وفي ضوء هـذه «الهداية»، وظل هـذا «الاطمئنان والغنى» مضى القـوّاس يعنى بقوسه فيحسن العنـاية، فعرّضها للشمس لتشرب ماء قشرهـا، وجسّها وقلّب النظر فيهـا ليصلح مـا قـد يكـون فيهـا من عيب، فقـوّم منآدهـا فـاستقـامت، وبـراهـا فاملاسّت، وفاح ضوعها الطيب الـزكي، وصانها بنفيس الثياب وغاليها. وقد قلت من قبل: إن الأعمال تروز المبادىء وتنقّحها وتضيف إليها، بعبارة أخرى: إن العمل يمتحن النظـرية ويصحح مـا قد يكـون فيها من عيب أو قصـور تماما كما فعل هـذا القواس بقوسه.

فمظّعهـــا عـــامينِ مـــاءَ لحائِهـــا
وينظـــرُ منهـــا: أيَّها هـــو غـــامـــزُ
أقـــام الثّقـــافُ والطـــريـــدةُ درأهـــا
كما قـوّمتْ ضِعنَ الشمّـــوسِ المهـامِـزُ**

وذاق هذا القواس قوسه يختبرها شدة ولينا، فكانت نعم القوس فيهمّا جميعا، فزاد رضى واطمئنانا، وتضاعف الزهو والاعتزاز في نفسه. فإذا أصاب سهمّها ظبيا مات على مكانـه، وإذا سمع صوتها الشجي كصوت الثكلى امتـلأ ذعرا، فخذلته قـوائمه فلم يستطع الفرار:

إذا أنبضَ الـــرامـــونَ عنهـــا تـــرنّمت
تـــرنّـمَ ثكلى أوجعتهـــا الجنـــائزُ

---

* الضال: شجر تتخـذ منه السهام. الشذب: الأغصـان المتفرقة المتهدّلـة. كنها: سترها. الغيل: الشجر الملتف. متلاحـز: متضايق دخل بعضه في بعض. ينجو: يقطع مـا يؤذي. ينغل: يدخل في شيء متلاحم على مشقة. بارز: ظاهـر للشمس. أنحى عليها: أقبل يقطعها. غراب الفأس: حـدّها. العضـاة: شجر ضخم ذو شـوك. مشـارز: شرس. ازورّ: مال وأعـرض. يحاوز: يخالط ويصاحب.

** مظّعها: وضعهـا في الشمس لتشرب مـاء قشرها. غمز العـود: جسّه لينظـر أين يلينـه ويقيمه. الثقـاف: خشبة تسـوى بها القـوس. الطـريدة: قصبـة تبرى بها القـوس. الـدرء: الاعوجـاج. الشموس: الفرس الجموح. المهامز: ج مهماز، تنخس به الدابة لتستقيم.

هتـوفٌ إذا مـا خـالـطَ الظبيَ سهمُهـا

وإن رِيع منهـا أسلمتـهُ النـواقِـزُ*

لقد عبثت مشاعر «الثكل» بهذا السياق من الرضى والاطمئنان والحبور والاعتزاز، فخلخلته وغيّرت من مذاقه ولونه، وسرت فيه فأعاقت حركته ونموه، فحار في مكانه لا يريم! إنه كظبي نافر في هذه الصحراء تملأ أعطافه الحياة، ويكتظ قلبه بالبهجة والرضى، أصابه سهمٌ فصرعه، أو انقذف في قلبه رعب قاتل، فهو في الحالين مقيد مكانه لا يبرحه، قيّده الموت أو الخوف لا فرق، . ما الذي أريد أن أقوله؟ بل ما الذي يريد الشماخ أن يثيره ويشيعه في هذا السياق العامر بالاطمئنان والبهجة والثقة؟ لقد تحولت القوس إلى امرأة مفجوعة بابنها فهي تنوح عليه «ترنم ثكلى»، فهل كان الشماخ يرشح بهذا التحول ــ أو الصورة ــ للفجيعة القادمة؟ أهي صورة مبكرة تنبىء بفجيعة بيع القوس وحزن القواس وندمه ولوعته؟ لقد خدع الذهب والمال وزخارف الحياة القواس، فتخلى عن قوسه، وكانت سقطته الفاجعة، كما يخدع الذهب والمال وزخارف الحياة صاحب القيم والمبادىء فيتخلى عن قيمه ومبادئه وتكون سقطته الفاجعة. فهل كان الشمّاخ يرهص لهذه الفاجعة، بصورة الأم الثكلى؟ هذا هو ما أظنه. ومنذ هذه اللحظة يتحول سياق القصة فيحل القلق والاضطراب والبلبلة محل الاطمئنان والبهجة والحبور، وتغدو نفس القواس مسرحا لصراع نفسي عنيف يتشاجر فيها ويتنازعها الحرص على القوس وحبها والتعلق بها من طرف وإغراء الذهب والمال ومكر المشتري ووسوسة الناس من طرف آخر. لقد جاءت اللحظة الحرجة التي تختبر معادن الرجال فيتبين الصلب من الرخو. إننا جميعا نعشق المبادىء والقيم النبيلة ونتغنى بها، ولكن الذين يقوون على التضحية في سبيلها ودفع ضرائبها الباهظة قلائل. إن النفس أمّارة بالسوء، وإن نار الإغراء المتوهجة كجمر الذهب تذيب معادن النفوس إلا ما قل منها أو ندر.

فـــوافى بها أهل المواسم فـــانبرى

لها بَيّـع يُغلي بها الســـــــــومَ رائِزُ

---

* أنبض القوس: جذب وترها، فإذا أطلقه نبض ورن. الجنائز: ج جنازة: أراد الميت نفسه. هتوف: لها صوت عال. وحذف جواب «إذا» كأنه معلوم لا شك فيه، أي إذا أصابه السهم مات على المكان. ريع: ذعر. أسلمته: خذلته. النواقز: القواتم.

فقـــــالَ لـــــــه : هل تشتريها؟ فـإنها

تُبـــــاعُ بما بِيعَ التّـــــــلادُ الحرائزُ

فقـــــــــــال : إزارٌ شرعبـيٌّ وأربـعٌ

مـن السِّيراء أو أواقٍ نـــــــواجـــــــزُ

ثمانٍ مـن الكـــــــــــوريّ حُمرٌ كـأنها

من الجمـــر مـا أذكى على النـــار خـابـــزُ

وبُـــــردانِ من خـــالٍ وتسعـــون درهمًا

على ذاك مقـــروظٌ من الجلـــدِ مـــاعـــزُ*

إنها نفسيـة تـاجر مـاكـر خبيث يعـرف كيف يتسلل إلى مـواطن الضعف في النفس البشرية، ويعرف كيف يثيرها ويداعبها، فيستعرض أمامها مواطن الفتنة والإغراء موطنا موطنا في هذه الحياة المتبرجة الكاملة الزينة التي تخطر بدلالها وفتنتها الساحرة، ولا يزال يروضها، ويتفنن في العرض والإغراء حتى تذل له وتنقاد! ولهذا شرع يفصل في الثمن كل هذا التفصيل فكأنما يـريد أن يكسر صلابـة الروح بهذه الطـرقات المتتـابعة، ويمتصّ رفضهـا وشموسهـا شيئا فشيئـا، ويجرّعها الخديعـة والباطل جـرعة إثـر جرعـة إثر أخـرى. وقد يشير هذا الإسهـاب في الحديث عن الثمن «إلى نفـاسة القـــوس، وإلى الإيغـال في الإغـــراء» كما لاحظ د. إحسـان عباس، ولكن وظيفته الحقة هي ترويض نفس القـواس وكسر صلابتها الروحية لا الحصول على القوس، أو قل تدمير «المبادىء أو القيم» بتدمير أتباعها ومعتنقيها. وإن لم يكن الصياد هو القوّاس نفسـه -وهذا محتمل بل راجح- فإن الرأي السابق يزداد صلابـة لأن هذا التفسير يعني وجود ثغرة كبيرة في القصة ـ ومـا أكثر الثغرات

* أهل المواسم: مجامع النـاس في زمن الحج. بيّع: مشتر يحسن البيع والشراء. السـوم: المساومـة. رائز: مختبر. التّـلاد: المال القديم الموروث. الحرائز: التي تحرز ولا تبـاع لنفاستهـا. الشرعبي: من أجـود الثياب وأغـلاهـا. السيراء: ثيـاب مخططة نفيسـة. الأواقي: ج أوقيـة، وهي من الموازين. نواجـز: حاضرة غير مؤجلـة. ثمان: يعني ذهبا مصوغا. الخابـز: صانع الخبز على النـار. بردان: تثنية برد. الخال: مـوضع تصنع فيه الثياب النفيســـة. المقروظ: المدبـــوغ بالقـرظ. الماعـز: جلد المعزى.

في الشعر! ـ يتحتم علينا الالتفات إليها إذا أردنا أن نفهم رمز القوس فهمًا دقيقا. إن ثمة سؤالا ضائعا ينبغي أن نبحث عنه كي نسد الثغرة. هذا السؤال هو: كيف تهيأ لهذا الصياد الفقير المدقع أن يظفر بهذه القوس ويجعلها من تلاده؟ ومن أين له كل هذا المال وما فوقه ليشتريها من هذا التاجر الماكر الخبيث؟ لا أحد يعرف كيف حدث ذلك، فقد غابت القوس في جوف البيع أو انطمرت تحت الثياب والجلد والذهب والمال كما يغيب المبدأ ويتبدد في جوف خيانة معتنقيه له. ولم يبق في المشهد إلا القواس والثمن الذي قبضه والناس من حوله شهود عليه أو على انهيار «المبدأ». لقد اندلعت نار الحسرة والندم وشبّ ضرامها في نفس الرجل، ولكن ماذا يجدي الندم أو تنفع الحسرة بعد أن تصدعت النفس؟ إن البكاء والحسرة والندم ههنا صورة من بكاء الثكلى وحسرتها على ابنها الميت.

فظل يناجي نفسَهُ وأميرَها
أيأتي الذي يُعطَى بها أم يُجاوز
فقالوا له: بايع أخاك ولا يكن
لك اليومَ عن ربح من البيع لاهِزُ
فلما شراها فاضتِ العينُ عَبْرَةً
وفي الصدرِ حزّازٌ من الوجدِ حامِزُ*

ولم يكن ظن الشماخ بالناس حسنا فيما يبدو، فقد انضموا إلى صف التاجر والمال، واشتركوا في تضليل القوّاس حتى انقاد إلى مأساته الفاجعة. ولو كانت القضية قضية عمل فحسب لكان من حق هذا القواس أن يكسب بعمله مالاً يسد به مفاقره دون ندم ولوعة، ولكنها قضية علاقة وجدانية حميمة بين المبدأ وحامله أو بين الهدف السامي وصاحبه، فإذا انهارت لم يعوضها مال وثياب، ولم يردّها بكاء وحسرة وندم.

هذه هي قضية الشمّاخ كما تصورها قوسه، قضية الإنسان حين يحلم بتحقيق ذاته ـ لأن التبشير بالقيم والمبادىء هو ذروة الإحساس بالذات وصحوتها ـ، فيشقى

* أميرها: الذي يؤامره ويشاوره. يجاوز: يترك ويمضي. لاهز: دافع مانع. شراها: باعها. حزّاز: قاطع. الوجد: أشدّ الحب. حامز: ممض محرق.

في مطاردة هذا الحلم، ويخوض في سبيله صراعا قاسيا داخليا حينا وخارجيا حينا، فإذا كان طرفا الصراع غير متكافئين سقط هذا الإنسان الحالم سقطة البطل المدمرة، ولقي مصيره فردا متوحدا كشاهدة قبر.

***

ويزداد رمز القوس انكشافا ووضوحا حين نعارضه برمز آخر في هذا الشعر هو رمز «الجمانة». وإذا كانت حكاية القوس قد جاءت في معرض الحديث عن «الصيّاد» وحمر الوحش، فإن حكاية الجمانة أتت في شعر «المسيّب بن علس» في سياق «الغزل». وقصة «الجمانة» تقليد شعري موسوم بالحسن والبهاء، يصور الصيادين في الخليج العربي في رحلاتهمّ لصيد اللؤلؤ من أعماق مياه البحر. و«صيد اللؤلؤ» مهنة قديمة جدا ورثها أبناء الخليج عن أسلافهمّ الجاهليين من أبناء القبائل التي كانت تنزل قريبا من سيف البحر. وظلت هذه المهنة حية يتوارثها الخالف عن السالف حتى بداية عصر «النفط» حين فاضت أرض الجزيرة العربية المعطاء بخيراتها المدفونة فيها. ومن يقرأ الشعر الكويتي الحديث ولاسيما ديوان «مذكرات بحار» لمحمد الفايز يدرك أهمّية هذه المهنة وشأنها الجليل في حياة أبناء الخليج حتى منتصف هذا القرن أو بعده بقليل، ويدرك أيضا كيف يجني صغر الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها الشاعر، والقطيعة الثقافية بين أقطار الوطن العربي على الشعراء الكبار، فلا يكاد أحد يسمع بهمّ حتى يكون بين أهلهمّ وذويهمّ!

يقص علينا «المسيب بن علس» حكاية هذه «الجمانة» في تفصيل عذب بديع، فيصور خروج الغواص في أربعة من الشركاء، اختلفت أصولهمّ وألوانهمّ، وتنازعوا فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ثم ألقوا إليه مقاليد الأمر، فعلوا سفينة تهوي بهمّ في لجة البحر، وامتد بهمّ الزمن شهرا بعد شهر، حتى ساء ظنهمّ وغالهمّ اليأس أو همّ، فألقى هذا البحار مراسي سفينتهمّ في منطقة محفوفة بالخطر والهلاك فاستقرت، ثم قذف بنفسه في البحر ملتهبا من الفقر شديد الظمأ، ينشد في هذه الأعماق حلما شاقا عزيز المنال. لقد قتلت هذه الجمانة والده من قبل، فصمم أن يتبعه أو أن يجيء بها وهي أمنية العمر، فظل مغمورا بالماء نصف النهار، لا يدري أصحابه من أمره شيئا، حتى تعرّى الحلم بين يديه بديعا فاتنا كقوس قزح: لقد أصاب منية النفس، فجاء

بها صدفية مضيئة كالجمر!! وهبّ المشترون يغرونه: يرققون له القول، ويدفعون بها ثمنا غاليا، وهو يمنعها عنهمّ زاهدا فيما يدفعون، وراغبا عن كل أمر سواها، وصاحبه يوسوس له ويزيده إغراء: ألا تبيع؟ وهو يزداد ازورارا وتصاما عنهم. فطفق الملاحون «يسجدون» لها، وانقطع هو إليها يعانقها ويضمها إلى نحره! ألم أقل: إن المسيب يقص علينا حكاية هذه الدرة قصا بديعا مدهشا؟

كجمانةِ البحريّ جاء بها
غوّاصُها من لجّة البحرِ
صَلِبَ الفؤادِ رئيسَ أربعةٍ
متخالفي الألوان والنجّرِ
فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا
ألقوا إليه مقالدَ الأمرِ
وَعَلَتْ بهمّ سجحاءُ خادمةٌ
تهوي بهمّ في لجّة البحرِ
حتى إذا ما ساء ظنهمُ
ومضى بهمّ شهرٌ إلى شهرِ
ألقى مراسِيَهُ بتهلكةٍ
ثبتت مراسيها فما تجري
فانصبَّ أسقفُ رأسُه لَبِدٌ
نُزِعَتْ رباعيتاه للصبرِ
أشغى يمجُّ الزيتَ مُلتمِسٌ
ظمآنُ ملتهبٌ من الفقرِ
قتلت أباه فقال: أتبعُهُ
أو أستفيدُ رغيبةَ الدهرِ

نَصفَ النهـــارُ الماءُ غـــامِـــرُهُ

ورفيقـــهُ بـــالغيب لا يـــدري

فـأصـــابَ مُنيتَـــه فجـــاء بها

صـــدفيّـــةً كمضيئـــةِ الجمـــرِ

يُعطى بها ثمنـــا ويمنعهـــا

ويقـــولُ صـــاحبُـــهُ: ألا تشري؟

وتـــرى الصراريّ يسجـــدون لها

ويضمّهـــا بيـــديـــه للنّحـــرِ*

لقد سبق أن ذكرت في تفاريق الحديث أنني وقفت على هذه القصيدة، وقلت فيها بعض القول[٣٠]. وأحب الآن أن أستتم القول فيها، فليكن ذا مِرّة إن أمكن المرار.

هذا تقليد مثقل بالشقاء والخوف والتعب والكفاح المر الشديد كما يشهد بذلك النص، فهو يصور صياد اللؤلؤ في صراعه الطويل المحفوف بالهلاك والخيبة ضد البحر وأمواجه وكائناته، وتبدو البيئة البحرية أشد هولا وأقسى عريكة من بيئة الصحراء. فهل كان المسيب يريد تصوير حياة هؤلاء الصيادين القاسية الضنكة في ذلك العصر؟ قد يكون أراد ذلكْ حقًا، وهذه هي الدلالة التاريخية النسبية للنص، ولكن دلالته الإنسانية الرحبة العميقة تتجلى في تمجيد العمل والشقاء والكفاح ومصابرة الشدائد، فهو يرتقي بهذا التقليد فيصوغ من الفردي والجزئي والعارض النموذجي والشامل والدائم، وبذلك يكون نموذج الصياد تجريدا للكثرة وتعميما لها. وتتجلى هذه الدلالة الإنسانية في هذه الرمزية الوهاجة كالجمر، فهذا الصراع هو رمز للصراع الإنساني عامة،

* البحري: اللؤلؤ. كلمة سبئية قديمة، هذا ما ذكره لي د. إبراهيم الصلوي، المختص باللغات القديمة. وبهذا التفسير يعلو البيت. النجر: الأصل والمنبت. سجحاء: سفينة. تهلكة: موطن خطر. أسقف: طويل في انحناء. أشغى: أسنانه متخالفة متراكبة. ألا تشري: ألا تبيع. الصراري: الملاّحون.

وهو تبشير به ودعوة حارة إليه. إن الحياة الإنسانية مملوءة بالشدائد التاريخية، ولكن جدارة الإنسان بإنسانيته تتحقق بروح المقاومة والكفاح ضد شروطه التاريخية. إن نفس «المسيب» مفعمة بالثقة بهذا الصياد وبجدارته الفذّة بالإنسانية الحقة، وهو لذلك شديد العناية به، مسرف في تصويره والحديث عنه على نقيض ما كان عليه الشماخ الذي أولى القوس عناية تضارع عنايته بالقواس بل تفوقها. وكل الصفات التي وصف المسيب الغواص بها تنبىء بانتصاره القادم، بل هي منذ مطلع النص ترشح للظفر، وتكشف عن صلابة الروح وقوة الإرادة والتصميم:

صلب الفؤاد رئيس أربعة

متخالفي الألوان والنّجر

إن صلابة الفؤاد صفة تلفت النظر، فهو لا يصفه بقوة الجسم ومتانة البنيان، بل يصفه بصلابة الروح. ولا تظفر الصفات الجسدية للصياد إلا باهتمام يسير قياسا إلى صفاته المعنوية التي تلوح بارزة منذ مطلع النص إلى آخره. وفكرة «السيادة أو الرئاسة» هي الأخرى فكرة دالة على مزاياه العقلية والنفسية وما يتمتع به من منطق وحكمة وحسن تصرف وقوة إرادة، فقد تنازع هؤلاء البحارة فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ولكنهمّ ـ على تنازعهمّ واختلاف أجناسهمّ وألوانهمّ ـ ألقوا إليه مقاليد الأمر يسوسهمّ كما يرى. وهو ثاقب البصر غير عابىء بالهلاك أو الخطر، فقد اختار مكانا خطرا مهلكا مقرا لسفينته «ألقى مراسيه بتهلكة»، وهو صبور لا يعرف الضيق أو الملل أو اليأس والقنوط «نزعت رباعياه للصبر». وهذه الصفات كلها امتداد للصفتين الأوليين وتنمية لهمّا. وهو «مصمم» على تحقيق هدفه تصميما مطلقا لا يساوره الشك، ولا يخامره التردد، فهو إما أن يموت وإما أن يحقق ما صمم عليه:

قتلت أباه فقال أتبعه

أو أستفيد رغيبة الدهر

بل هو يقدم احتمال الموت على احتمال الظفر، فلا يرتجف ولا يتلجلج ولا يتردد، ويسمي القتل والموت «تبعا أو تباعا» لوالده. وهذه صفة أخرى تنبع من رحم الصفات السابقة وتنميها في الوقت ذاته. بل إن الفعل «انصب» «فانصب

أسقف. . . . » يوحي لنا بصورة واحد من سباع الطير، صقر أو نسر، وهو ينصب على فريسته انصبابا. وقد قرن هذه الصفات جميعا أو ترجمها عمليا بمجالدة أعماق البحر ومخاوفه وحيدا نصف نهار كامل لا يعرف عنه أصحابه شيئا أي شيء:

نصف النهار الماء غامره
ورفيقه بالغيب لا يدري

ألا تدل هذه الصفات كلها على شخصية فذة متميزة؟ ألا ترشح لظفره في الجولة القادمة بعد الحصول على «الجمانة»؟ هذه شخصية متأبية على الضعف، مستعصية على الإغراء، قاصدة لهدفها كطلقة من رصاص، نافرة في غير اكتراث من كل أمر آخر مهما جل وعلا في عيون الآخر:

فأصاب منيته فجاء بها
صدفية كمضيئة الجمر
يعطى بها ثمنا ويمنعها
ويقول صاحبه: ألا تشري؟

هل استوقفك هذا الفعل «أصاب»؟ إن له من ثراء الدلالة ما للفعل «انصب» الذي لم يزل عالقا بلساننا بعد. لقد ظفر بأمنية العمر، فإذا هي متوهجة كالجمر! هل نذكر صور الثور المنتصر المشرقة المتوهجة كالكوكب الدري حينا وكقبس من النار حينا؟ إن فكرة «الهداية» أبين من أي أمر آخر. إنها الهداية النابعة من «المبدأ» أو «الهدف» نفسه. إن نور هذه «الجمانة» يصدر عنها، ويفيض منها أينما كانت. ولم يكن الأمر كذلك في قصة «القوس». كانت الشمس هادية للشاعر-أو القوّاس- وهو على قمة الهضبة فأنارت أمامه الطريق، ولكنها لم تظهر حين وافى بقوسه موسم الحج، ولم تكن تلك القوس مضيئة فغامت رؤيته، وتبلبل فكره، وسقط سقطته المدمرة. نحن هنا في قصة الجمانة أمام إنسان مؤمن بهدفه أو مبدئه إيمانا مطلقا لا يتزعزع، مصمم عليه تصميما قاطعا كحد السيف، جليد عنيد في الدفاع عنه والصراع في سبيله، تسعفه صلابة الروح ودُربة الكفاح، وأمام «مبدأ» أو «هدف» سام جليل ينير أمام صاحبه سبل الحياة فلا تُخشى عليه حيرة أو ضلال. ولذلك كان الحديث عن «الثمن» هنا ــ على نقيض ما كان في قصة القوس ـ خافتا ضعيفا

قصير المدى كموجة نبعت من مياه الشاطىء الضحلة، وانكسرت ثم تبددت وتلاشت قبل أن تصل إلى صخوره الصلبة:

يُعطى بها ثمنا ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

لا وجود للصراع النفسي ههنا، فالقضية محسومة لا تتسع لخلاف أو جدل. ذات محصنة بصلابة الروح والمبدأ، منيعة في شمم وإباء. وأرجو أن يستوقفك هذا الفعل «يمنعها» وما فيه من دلالة المنعة والقوة ورد الضيم، فهذه «الجمانة» يهددها ضرب من الظلم أو العدوان، فيصونها هذا الغواص ويمنعها، فهي في حرز حريز. ولا تجدي وسوسة الناس أو الأصحاب ههنا، أو إغراؤهمّ له بالبيع «**إن المحب عن العذّال في صمم**»! إنها صحوة العقل والروح معا فمن أين ينفذ إليها الضعف أو تتخطفها المخاتلة والخداع؟ لقد أصم هذا الغواص كلتا أذنيه عن صوت المال ووعوعة الإغراء وحسيس الصحب، وطفق يضم هذه «الجمانة» إلى صدره ويعانقها كما يضم عاشق حبيبه، والملاحون من حوله «يسجدون» لها!

وترى الصراريَ يسجدون لها

ويضمُّها بيديه للنّحرِ

أترى مافي هذا المشهد من مشاعر الهيبة والجلال، وأحاسيس الغبطة التي تورق في القلب وتخضر، والتي تجوب أرجاء النفس كطيور النورس البيضاء التي تدفّ وتعلو مبشرة سفن الرحيل بأمن الشواطىء؟ وماذا تكون هذه الجمانة إن لم تكن رمزا لمبدأ أو هدف سام في الحياة؟ هدف يستحق كل هذا الشقاء والكفاح، وكل هذا الضن به والمحافظة عليه، بل يستحق أن يموت الإنسان في سبيله، ويسجد الناس له. هدف يسمو بالروح فوق نثرية الحياة الباردة الجوفاء، ويضيء متوهجا كالجمر أمام عشاقه، فلا يملكون إلا الكفاح في سبيله، والإخلاص له، ولا يملك الآخرون إلا أن يحنوا رؤوسهم إجلالا وتقديرا، ويخرّوا له ساجدين.

خاتمة

هذه مضارب القبائل، أو هذه بعض أطلالها الدارسة وقد غدت نهبا لعوادي الدهر وصروفه، فلا نكاد نتبين منها إلا آياتها التي استعصت على الفناء. وقد حاولت في هذه الصفحات التي بين يديك، كما حاول غيري في غيرها، مساءلتها عن أهلها الذين طوى الزمن ما بيننا وبينهمّ، ولا أدري هل استعجمت أم باحت بأسرارها الغامضة؟ لقد رأيت أكثر الباحثين بين معجب ومفتون بهذا الشعر، ففتشت عن سر هذا الإعجاب وعلّة تلك الفتنة فيما كتبوه فلم أظفر بما يبل الريق وينقع الغلّة، فكأنما كنت أحد أولئك الشعراء الذين يشيمون البروق البعيدة ويرتفقون لها، فتخلف ظنونهمّ إلا قليلا. ما أكثر ما راد الباحثون شعاب هذا الشعر، وارتقوا حزونه الصلبة، حتى وقع في الوهمّ أو كاد أنهمّ يجوبون أرضا ذلولا موطأة الأكناف! وانعقد في النفوس وهمّ عجيب غريب حول سذاجة هذا الشعر وقربه ممن أراد المسير إليه، فكأن تكرار الحديث عن قضية ما وشيوعه أمران مرادفان لوضوحها أو ناجمان عن هذا الوضوح، ولم يخطر ببال أكثرنا أنهما أمران يكافحان الإحساس باليقظة والشعور بالمسؤولية، ويغيّبان من حيث لا نحب ولا نريد جوهر هذه القضية وحقيقتها. عن هذا الإحساس بعقم التكرار وما يوحي به من وضوح زائف، صدرت في هذه الدراسة مؤمنا بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر وتصوير لها وموقف منها، مع ملاحظة أمرين اثنين همّا: كيفية القول الشعري الغامض البوّاح معا في آن، وعمق التجارب الإنسانية وتعقيدها مهمّا بدت مناقضة لهذا العمق والتعقيد أو موحية بغيرهمّا، فطبيعة النفس الإنسانية عامة ـ كما يعلمنا علم النفس ـ طبيعة معقدة غامضة، وأولى بنفوس الشعراء الحساسة أن تكون أخصب وأغمض. وقد وجدت لزاما عليّ أن أوطىء لهذه النظرة المستأنفة في شعرنا القديم بالنظر في واقعنا النقدي الراهن، وتسجيل عدد من الملاحظات له أو عليه رابطا بينه وبين ثقافتنا المعاصرة التي تتنازعها مواقف شتى هي: انحياز منهجي أو اغتراب، وموقف مثالي زائف يتمثل في دخول صدفة التاريخ وشد الحاضر والمستقبل إلى داخلها، وقلق تاريخي خصب

عرفتـه الحضارات كلها في مـراحلها الانتقاليـة، ويتمثل هذا القلق في الـرغبة الجارفة في الحرص على مقـومات شخصيتنـا التاريخيـة، واللهفة العميقـة لإغناء هذه الشخصية بـروح حضارة عصرنا الراهن وإنجازاته الضخمـة. وما كان لهذا الحديث أن يستقيم دون ربطـه بالحيـاة العربيـة الراهنـة التي تبدو لي مأزومـة في جوانبهـا جميعا. و قـد خصصت الحديث فـوقفته على اتجاه واحد مـن اتجاهات نقدنا الجديد هو «الاتجاه الأسطوري»، فنظرت في أصوله النظرية وتطبيقاته على شعرنا القـديم محللا وناقدا، وانتهيت من ذلك إلى طـائفة من الآراء والأحكام في ضوء تصوري لوظيفة النقد ومفهوم الشعر. وأنا أعرف ـ كما يعرف كثيرون غيري ـ أن «الاتجاه الأسطوري» واحـد من اتجاهـات النقـد الجديد لا أكثـر، ولكنني أعـرف ـ كما يعـرفون أيضـا ـ أن الحديث عن هذه الاتجاهـات كلها في أصـولها النظرية وتطبيقاتها على شعرنا القـديم حديث متشعب طويل يستحق أن تُفرد له دراسات شتى لا دراسـة واحدة، ولـذا لم يكن ثمة منـاص من قصر الكلام على هذا الاتجاه قصرا يحكمه الاستقصاء والتدقيق والتحليل والنقد.

وحين طويت الحديث عن نقـد الآخرين مضيت أنظر في هـذا الشعر، بل في ظواهـره المعقدة الغامضـة ومناطقه العـذراء مستضيئا بمنهج نقـدي لا أبالغ إذا وصفته بأنه أحد اتجاهات النقد الجديد ـ ومن هنا لم يكن ممكنا تسمية البحث: شعرنا القديم والنقد الأسطوري ـ، وجعلت همّي الكشف عن مجالين من مجالات رؤية الشاعر الجاهلي همّا: الذات والكون. وقد تبين لي أن رؤية الذات تنتشر في أودية هذا الشعر وشعابه، ولا يقتصر ظهـورها على ما عرف بمصطلح «المقدمة» عند البـاحثين. كما بدا لي أنها رؤيـة مراوغـة ترامقنـا النظر حينـا وتخاتلنا أحيـانا وتتلفع بغمـوض الشعـر معظم الأحيان، ولـذا جعلت الحديث عنهـا قسمين: الذات السافرة والذات المقنّعة. وتبين لي أن رؤيـة الكون أشد معاسرة وغموضا، ولكنها ـ بل: ولذا فهي ـ أعظم فتنة وأوغل في القلب. وليست تظهر هذه الرؤية في طرف من أطـراف هذا الشعر كما تظهر في تلك الموضـوعات الشعرية الـوعرة التي تلتـوي دونها الدروب ويكثـر فيهـا العِثار، فـإذا ما صبرت النفس وأخـذتها بالزمام انطلقت هذه الموضوعـات في فضاء الروح كسرب من الحمام يدف ويعلو!

إنها هذه الموضوعات أو المشكلات الإنسانية الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر، وهل يؤرق الإنسانَ أمر كما تؤرقه هشاشة الحياة وتلاشيها، وجوهرها أو ناموسها الخالد المتمثل في الصراع، وغموضها ولامنطقيتها، وهل يُرمض العقلَ أمر كما ترمضه مشكلة الانتماء التي تشب وتترعرع في النفس وتجري في دم العروق فإذا هي ونحن شيء واحد، وهل تساور النفس قضية كما تساورها قضية «المبدأ» أو «الهدف»؟ وأي أمر أقسى على الإنسان من قسوة الدهر الغاشمة وجبروت الموت وغموضه؟ هذه هي القضايا الكونية التي أرقت الشاعر الجاهلي وأرمضته، فنفت عنه السكينة وأشعلت بين جوانحه نار القلق. وقد حاولت ـ بصدق وإخلاص وصبر مرّ جميل ـ أن أكشف عن رؤية هؤلاء الشعراء لهذه القضايا وعن رؤيتهمّ لذواتهمّ، لا أقسر النصوص على حمل ما لا طاقة لها به، ولا أستكثر الحمل إذا رأيتها قادرة عليه. وبعبارة أخرى: كانت وردة النص أغلى وأجمل من كل تصور أو افتراض، وكانت فراشة القلب تطير فوقها وتحوم حولها وترهف السمع لكل ما تبوح به من أسرار. فإذا استطبت هذه الأسرار فمن الحديث ما يستطاب، وإذا أرهقتك معرفتها وأرقتك فهذه وظيفة المعرفة أو ضريبتها الباهظة.

هذه رحلة أخرى في نجود شعرنا القديم وحزونه، تدجّى بعض ليلها حتى كأنّ الأعشى عناه بقوله:

وليلٍ يقـــولُ القـــومُ من ظُلماتـــه
ســواءٌ صحيحـاتُ العيـون وعُـورُهـا

وانكشف بعض نهارها حتى كأنه يوم من أيام السَّموم، خاللتُ فيها هؤلاء الشعراء، وشِمت بروق أمانيهمّ، وحدَدْتُ القلب أسمع بعض شجوهمّ، ووردت من مياههمّ ماقال فيه أحدهمّ:

كـأنّ مـــزاحفَ الحيّـــاتِ فيـــه
قُبيل الصبح آثـــارُ السيّـــاط

ما أحسن ما قال!

وأخشى أن أكون قد حملت إليك ما يحمله حاطب ليل. فإن أكن قد فعلت فعذري أنه الشعر الساحر، أليس الشاعر ساحر كلمات؟ ولكنني لا أرتاب في أنك سترى ـ وأنت المنصف ـ فيما كتبت بعض روح هذا السحر وأطيافه الفاتنة. ولعلي أحملك على النظر فيما استقر في نفسك من أمر هذا الشعر، وحسبي هذا.

ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قرت
حياضُكَ منه في العصور الذواهب
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلت
سحائبُ منه أُعقبت بسحائب

لا الشعر يفنى، ولا الحديث عنه ينتهي، ولكن الزمن. . . . . .

فلا تَنلك الليالي إنّ أيديَها
إذا ضربن كسرن النبع بالغَرَب
ولا يُعِزَّ عدوّاً أنت قاهرُهُ
فإنهنّ يَصدن الصقرَ بالخَرَب*

* النبع: شجر صلب قوي. الغرب: شجر رخو ضعيف. الخرب: طائر صغير الحجم.

الهوامش

(١) انظر د. عبدالغفار مكاوي. ملحمة جلجامش. نشر: ذات السلاسل. الكويت ١٩٩٤.
(٢) المفضليات: ص ٤٠٩ وما بعدها.
(٣) انظر كتاب «الموت في الفكر الغربي»، وانظر مقدمته خاصة. ترجمة: كامل يوسف حسين. عالم المعرفة ـ الكويت ـ أبريل ١٩٨٤.
(٤) شرح الهذليين: ١/ ١٠١ وما بعدها.
(٥) انظر المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالغفار مكاوي لترجمته لملحمة جلجامش.
(٦) انظر الشعر والشعراء: ١/ ١٨٥. والخزانة: ٢/ ٤١٩ ـ ٤٢٥. والأغاني: ٢١/ ١٣٢.
(٧) المفضليات: ص ٢٩٩، وانظر قصيدة أبي ذؤيب: شرح أشعار الهذليين: ١/ ١٢٢.
(٨) الطرائف الأدبية ص١٥.
(٩) المفضليات: ص ٥٢.
(١٠) شرح أشعار الهذليين: ١/ ٢١٧.
(١١) المصدر السابق: ٢، ١٥٤.
(١٢) المصدر السابق: ٣/ ١٢٥.
(١٣) الإسراء: آية ٨٥.
(١٤) الديوان. ص: ٢١٦ وما بعدها.
(١٥) الديوان ص: ٩٨ وما بعدها.
(١٦) الديوان. ص ٢١٨.
(١٧) المفضليات ص ١٩٩.
(١٨) الأصمعيات ص ١٠٥.
(١٩) انظر قصيدة المدح ص ١٧٥.
(٢٠) المفضليات ص ٢٥٨.
(٢١) المنتخب ١/ ٧٥.
(٢٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر: شرح أشعار الهذليين: ٢/ ١٢١ ـ ١٢٢. ٢/ ٥٥ ـ ٥٧.
(٢٣) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ولاسيما الباب الثاني.
(٢٤) صوت الشاعر القديم ص ١٤٩.
(٢٥) انظر قصيدة المدح ص ١٤٠ ـ ١٤٣.
(٢٦، ٢٧، ٢٨) القوس العذراء: المقدمة ص ٢٤ ـ ٢٩ ط٢. مكتبة الخانجي ١٣٩٢هـ.
(٢٩) دراسات عربية وإسلامية ص ٣. مطبعة المدني. المؤسسة السعودية بمصر ١٤٠٣هـ ١٩٨٢م.
(٣٠) قصيدة المدح ص ١٣٨ ـ ١٤٣٠.

المحرر في سطور

د . وهب أحمد رومية

* من مواليد سورية .

* دكتوراه في الأدب القديم من كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ١٩٧٧م بمرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات .

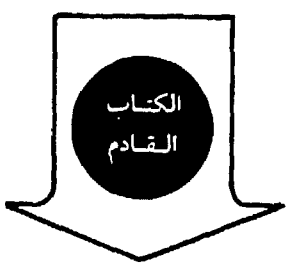
* رئيس قسم اللغة العربية بجامعة صنعاء سابقاً .

* أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق .

* يرى أن نقد الشعر ضرب من الإبداع بمقدار ما هو فرع من العلم . وفي ضوء هذه الرؤية يحاور النصوص الشعرية كاشفا عن ثرائها ومضيفاً إليها نصاً إبداعياً جديداً .

* من مؤلفاته :

«الرحلة في القصيدة الجاهلية»، «قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد» . إضافة إلى مجموعة من المقالات في نقد الأدب العربي القديم والمعاصر منشورة في الدوريات الأدبية المعروفة .



فجر العلم الحديث

(الإسلام ـ الصين ـ الغرب)

تأليف : توبي أ. هاف

ترجمة : د. أحمد محمود صبحي

صدر عن هذه السلسلة

١ـ الحضارة	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٧٨
٢ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر	تأليف : د/ إحسان عباس	فبراير ١٩٧٨
٣ـ التفكير العلمي	تأليف : د/ فؤاد زكريا	مارس ١٩٧٨
٤ـ الولايات المتحدة والمشرق العربي	تأليف : / أحمد عبدالرحيم مصطفى	أبريل ١٩٧٨
٥ـ العلم ومشكلات الإنسان المعاصر	تأليف : د/ زهير الكرمي	مايو ١٩٧٨
٦ـ الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها	تأليف : د/ عزت حجازي	يونيو ١٩٧٨
٧ـ الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية	تأليف : / محمد عزيز شكري	يوليو ١٩٧٨
٨ـ تراث الإسلام (الجزء الأول)	ترجمة : د/ زهير السمهوري تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى مراجعة : د/ فؤاد زكريا	أغسطس ١٩٧٨
٩ـ أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة	تأليف : د/ نايف خرما	سبتمبر ١٩٧٨
١٠ـ جحا العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	أكتوبر ١٩٧٨
١١ـ تراث الإسلام (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	نوفمبر ١٩٧٨
١٢ـ تراث الإسلام (الجزء الثالث)	ترجمة : د. حسين مؤنس، د/ إحسان العمد مراجعة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٧٨
١٣ـ الملاحة وعلوم البحار عند العرب	تأليف : د/ أنور عبدالعليم	يناير ١٩٧٩
١٤ـ جمالية الفن العربي	تأليف : د/ عفيف بهنسي	فبراير ١٩٧٩
١٥ـ الإنسان الحائر بين العلم والخرافة	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	مارس ١٩٧٩
١٦ـ النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية	تأليف : د/ محمود عبدالفضيل	أبريل ١٩٧٩
١٧ـ الكون والثقوب السوداء	إعداد : رؤوف وصفي مراجعة : زهير الكرمي	مايو ١٩٧٩
١٨ـ الكوميديا والتراجيديا	ترجمة : د/ علي أحمد محمود مراجعة : د/ شوقي السكري، د/ علي الراعي	يونيو ١٩٧٩
١٩ـ المخرج في المسرح المعاصر	تأليف : / سعد أردش	يوليو ١٩٧٩

٢٠ـ التفكير المستقيم والتفكير الأعوج	ترجمة حسن سعيد الكرمي مراجعة : صدقي حطاب	أغسطس ١٩٧٩
٢١ـ مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي	تأليف : د/ محمد على الفرا	سبتمبر ١٩٧٩
٢٢ـ البيئة ومشكلاتها	تأليف : رشيد الحمد د/ محمد سعيد صباريني	أكتوبر ١٩٧٩
٢٣ـ الرق	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	نوفمبر ١٩٧٩
٢٤ـ الإبداع في الفن والعلم	تأليف : د/ حسن أحمد عيسى	ديسمبر ١٩٧٩
٢٥ـ المسرح في الوطن العربي	تأليف : د/ علي الراعي	يناير ١٩٨٠
٢٦ـ مصر وفلسطين	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	فبراير ١٩٨٠
٢٧ـ العلاج النفسي الحديث	تأليف : د/ عبدالستار ابراهيم	مارس ١٩٨٠
٢٨ـ أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي	ترجمة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٠
٢٩ـ العرب والتحدي	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٠
٣٠ـ العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة	تأليف : د/ عزت قرني	يونيو ١٩٨٠
٣١ـ الموشحات الأندلسية	تأليف : د/ محمد زكريا عناني	يوليو ١٩٨٠
٣٢ـ تكنولوجيا السلوك الإنساني	ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف مراجعة : د/ رجا الدريني	أغسطس ١٩٨٠
٣٣ـ الإنسان والثروات المعدنية	تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله	سبتمبر ١٩٨٠
٣٤ـ قضايا أفريقية	تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي	أكتوبر ١٩٨٠
٣٥ـ تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ـ ١٩٧٠)	تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري	نوفمبر ١٩٨٠
٣٦ـ الحب في التراث العربي	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	ديسمبر ١٩٨٠
٣٧ـ المساجد	تأليف : د/ حسين مؤنس	يناير ١٩٨١
٣٨ـ تكنولوجيا الطاقة البديلة	تأليف : د/ سعود يوسف عياش	فبراير ١٩٨١
٣٩ـ ارتقاء الإنسان	ترجمة : د/ موفق شخاشيرو مراجعة : زهير الكرمي	مارس ١٩٨١
٤٠ـ الرواية الروسية في القرن التاسع عشر	تأليف : د/ مكارم الغمري	أبريل ١٩٨١
٤١ـ الشعر في السودان	تأليف : د/ عبده بدوي	مايو ١٩٨١
٤٢ـ دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية	تأليف : د/ علي خليفة الكواري	يونيو ١٩٨١
٤٣ـ الإسلام في الصين	تأليف : فهمي هويدي	يوليو ١٩٨١
٤٤ـ اتجاهات نظرية في علم الاجتماع	تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي	أغسطس ١٩٨١

٤٥ـ حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي	تأليف : د/ محمد رجب النجار	سبتمبر ١٩٨١
٤٦ـ دعوة إلى الموسيقا	تأليف : د/ يوسف السيسي	أكتوبر ١٩٨١
٤٧ـ فكرة القانون	ترجمة : سليم الصويص مراجعة : سليم بسيسو	نوفمبر ١٩٨١
٤٨ـ التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان	تأليف : د/ عبدالمحسن صالح	ديسمبر ١٩٨١
٤٩ـ صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي	تأليف : صلاح الدين حافظ	يناير ١٩٨٢
٥٠ـ التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية	تأليف : د/ محمد عبدالسلام	فبراير ١٩٨٢
٥١ـ السينما في الوطن العربي	تأليف : جان ألكسان	مارس ١٩٨٢
٥٢ـ النفط والعلاقات الدولية	تأليف : د/ محمد الرميحي	أبريل ١٩٨٢
٥٣ـ البدائية	ترجمة : د/ محمد عصفور	مايو ١٩٨٢
٥٤ـ الحشرات الناقلة للأمراض	تأليف : د/ جليل أبو الحب	يونيو ١٩٨٢
٥٥ـ العالم بعد مائتي عام	ترجمة : شوقي جلال	يوليو ١٩٨٢
٥٦ـ الإدمان	تأليف : د/ عادل الدمرداش	أغسطس ١٩٨٢
٥٧ـ البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية	تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن	سبتمبر ١٩٨٢
٥٨ـ الوجودية	ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح	أكتوبر ١٩٨٢
٥٩ـ العرب أمام تحديات التكنولوجيا	تأليف : د/ انطونيوس كرم	نوفمبر ١٩٨٢
٦٠ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الأول)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	ديسمبر ١٩٨٢
٦١ـ الأيديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني)	تأليف : د/ عبدالوهاب المسيري	يناير ١٩٨٣
٦٢ـ حكمة الغرب	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	فبراير ١٩٨٣
٦٣ـ الإسلام والاقتصاد	تأليف : د/ عبدالهادي علي النجار	مارس ١٩٨٣
٦٤ـ صناعة الجوع (خرافة الندرة)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	إبريل ١٩٨٣
٦٥ـ مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل	مايو ١٩٨٣
٦٦ـ الإسلام والشعر	تأليف : د/ سامي مكي العاني	يونيو ١٩٨٣
٦٧ـ بنو الإنسان	ترجمة : زهير الكرمي	يوليو ١٩٨٣
٦٨ـ الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية	تأليف : د/ محمد موفاكو	أغسطس ١٩٨٣
٦٩ـ ظاهرة العلم الحديث	تأليف : د/ عبدالله العمر	سبتمبر ١٩٨٣
٧٠ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) القسم الأول	ترجمة : د/ علي حسين حجاج مراجعة : د/ عطيه محمود هنا	أكتوبر ١٩٨٣
٧١ـ الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي	تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي	نوفمبر ١٩٨٣
٧٢ـ حكمة الغرب (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ فؤاد زكريا	ديسمبر ١٩٨٣

٧٣ـ التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي	تأليف : د/ مجيد مسعود	يناير ١٩٨٤
٧٤ـ مشاريع الاستيطان اليهودي	تأليف : أمين عبدالله محمود	فبراير ١٩٨٤
٧٥ـ التصوير والحياة	تأليف : د/ محمد نبهان سويلم	مارس ١٩٨٤
٧٦ـ الموت في الفكر الغربي	ترجمة : كامل يوسف حسين مراجعة : د/ إمام عبدالفتاح	أبريل ١٩٨٤
٧٧ـ الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا	تأليف : د/ أحمد عتمان	مايو ١٩٨٤
٧٨ـ قضاياالتبعية الإعلامية والثقافية	تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن	يونيو ١٩٨٤
٧٩ـ مفاهيم قرآنية	تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله	يوليو ١٩٨٤
٨٠ـ الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)	تأليف : د/ عبدالسلام الترمانيني	أغسطس ١٩٨٤
٨١ ـ الأدب اليوغسلافي المعاصر	تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد	سبتمبر ١٩٨٤
٨٢ ـ تشكيل العقل الحديث	ترجمة : شوقي جلال مراجعة : صدقي حطاب	أكتوبر ١٩٨٤
٨٣ ـ البيولوجيا ومصير الإنسان	تأليف : د/ سعيد الحفار	نوفمبر ١٩٨٤
٨٤ ـ المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية	تأليف : د/ رمزي زكي	ديسمبر ١٩٨٤
٨٥ ـ دول مجلس التعاون الخليجي ومستويات العمل الدولية	تأليف : د/ بدرية العوضي	يناير ١٩٨٥
٨٦ ـ الإنسان وعلم النفس	تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم	فبراير ١٩٨٥
٨٧ ـ في تراثنا العربي الإسلامي	تأليف : د/ توفيق الطويل	مارس ١٩٨٥
٨٨ ـ الميكروبات والإنسان	ترجمة : د/ عزت شعلان مراجعة : د/ عبدالرزاق العدواني د/ سمير رضوان	أبريل ١٩٨٥
٨٩ ـ الإسلام وحقوق الإنسان	تأليف : د/ محمد عماره	مايو ١٩٨٥
٩٠ ـ الغرب والعالم (القسم الأول)	تأليف : كافين رايلي ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي مراجعة : د/ فؤاد زكريا	يونيو ١٩٨٥
٩١ ـ تربية اليسر وتخلف التنمية	تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال	يوليو ١٩٨٥
٩٢ ـ عقول المستقبل	ترجمة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٥
٩٣ ـ لغة الكيمياء عند الكائنات الحية	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	سبتمبر ١٩٨٥
٩٤ ـ النظام الإعلامي الجديد	تأليف : د/ مصطفى المصمودي	أكتوبر ١٩٨٥

٩٥ ـ تغيّر العالم	تأليف : د/ أنور عبدالملك	نـــوفمبر ١٩٨٥
٩٦ ـ الصهيونية غير اليهودية	تأليف : ريجينا الشريف	ديسمبر ١٩٨٥
	ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز	
٩٧ ـ الغرب والعالم (القسم الثاني)	تأليف : كافين رايلي	ينـــايـــر ١٩٨٦
	ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري د/ هدى حجازي	
	مراجعة : د/ فؤاد زكريا	
٩٨ ـ قصة الأنثروبولوجيا	تأليف : د/ حسين فهيم	فبرايـــــر١٩٨٦
٩٩ ـ الأطفال مرآة المجتمع	تأليف : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	مـــارس ١٩٨٦
١٠٠ ـ الوراثة والإنسان	تأليف : د/ محمد علي الربيعي	أبـــريل ١٩٨٦
١٠١ ـ الأدب في البرازيل	تأليف : د/ شاكر مصطفى	مـــايـــو ١٩٨٦
١٠٢ ـ الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية	تأليف : د/ رشاد الشامي	يـــونيـــو ١٩٨٦
١٠٣ ـ التنمية في دول مجلس التعاون	تأليف د/ محمد توفيق صادق	يـــوليـــو ١٩٨٦
١٠٤ ـ العالم الثالث وتحديات البقاء	تأليف جاك لوب	أغسطـس ١٩٨٦
	ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	
١٠٥ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي	تأليف : د/ إبراهيم عبد الله غلوم	سبتمبر ١٩٨٦
١٠٦ ـ «المتلاعبون بالعقول»	تأليف : هربرت . أ . شيللر	أكتـوبـر ١٩٨٦
	ترجمة : عبدالسلام رضوان	
١٠٧ ـ الشركات عابرة القومية	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	نـــوفمبر ١٩٨٦
١٠٨ ـ نظريات التعلم (دراسة مقارنة) (الجزء الثاني)	ترجمة : د/ علي حسين حجاج	ديسمبر ١٩٨٦
	مراجعة : د/ عطية محمود هنا	
١٠٩ ـ العملية الإبداعية في فن التصوير	تأليف : د/ شاكر عبدالحميد	ينـــايـــر ١٩٨٧
١١٠ ـ مفاهيم نقدية	ترجمة : د/ محمد عصفور	فبرايـــــر ١٩٨٧
١١١ ـ قلق الموت	تأليف : د/ أحمد محمد عبدالخالق	مـــارس ١٩٨٧
١١٢ ـ العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث	تأليف : د/ جون . ب . ديكنسون	أبـــريل ١٩٨٧
	ترجمة : شعبة الترجمة باليونسكو	
١١٣ ـ الفكر التربوي العربي الحديث	تأليف : د/ سعيد إسماعيل علي	مـــايـــو ١٩٨٧
١١٤ ـ الرياضيات في حياتنا	ترجمة : د/ فاطمة عبدالقادر المما	يـــونيـــو ١٩٨٧

١١٥ ـ معالم على طريق تحديث الفكر العربي	تأليف : د/ معن زيادة	يوليو ١٩٨٧
١١٦ ـ أدب أميركا اللاتينية	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو	أغسطس ١٩٨٧
قضايا ومشكلات (القسم الأول)	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	
	مراجعة : د/ شاكر مصطفى	
١١٧ ـ الأحزاب السياسية في العالم الثالث	تأليف : د/ أسامة الغزالي حرب	سبتمبر ١٩٨٧
١١٨ ـ التاريخ النقدي للتخلف	تأليف : د/ رمزي زكي	أكتوبر ١٩٨٧
١١٩ ـ قصيدة وصورة	تأليف : د/ عبدالغفار مكاوي	نوفمبر ١٩٨٧
١٢٠ ـ سيكولوجية اللعب	تأليف : د/ سوزانا ميلر	ديسمبر ١٩٨٧
	ترجمة : د/ حسن عيسى	
	مراجعة : د/ محمد عماد الدين إسماعيل	
١٢١ ـ الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم	تأليف : د/ رياض رمضان العلمي	يناير ١٩٨٨
١٢٢ ـ أدب أميركا اللاتينية (القسم الثاني)	تنسيق وتقديم : سيزار فرناندث مورينو	فبراير ١٩٨٨
	ترجمة : أحمد حسان عبدالواحد	
	مراجعة : د/ شاكر مصطفى	
١٢٣ ـ ثقافة الأطفال	تأليف : د/ هادي نعمان الهيتي	مارس ١٩٨٨
١٢٤ ـ مرض القلق	تأليف : د/ دافيد . ف . شيهان	أبريل ١٩٨٨
	ترجمة : د/ عزت شعلان	
	مراجعة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	
١٢٥ ـ طبيعة الحياة	تأليف : فرانسيس كريك	مايو ١٩٨٨
	ترجمة : د/ أحمد مستجير	
	مراجعة : د/ عبد الحافظ حلمي	
١٢٦ ـ اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)	تأليف : د/ نايف خرما، د/ علي حجاج	يونيو ١٩٨٨
١٢٧ ـ اقتصاديات الإسكان	تأليف : د/ إسماعيل إبراهيم درة	يوليو ١٩٨٨
١٢٨ ـ المدينة الإسلامية	تأليف : د/ محمد عبدالستار عثمان	أغسطس ١٩٨٨
١٢٩ ـ الموسيقا الأندلسية المغربية	تأليف : عبدالعزيز بن عبدالجليل	سبتمبر ١٩٨٨
١٣٠ ـ التنبؤ الوراثي	تأليف : د/ زولت هارسيناي، ريتشارد هتون	أكتوبر ١٩٨٨
	ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي	
	مراجعة : د/ مختار الظواهري	

١٣١ ـ مقدمة لتاريخ الفكر العلمي في الاسلام	تأليف : د/ أحمد سليم سعيدان	نوفمبر ١٩٨٨
١٣٢ ـ أوروبا والتخلف في أفريقيا	تأليف : د/ والتر رودني ترجمة : د/ أحمد القصير مراجعة : د/ إبراهيم عثمان	ديسمبر ١٩٨٨
١٣٣ ـ العالم المعاصر والصراعات الدولية	تأليف : د/ عبدالخالق عبدالله	يناير ١٩٨٩
١٣٤ ـ العلم في منظوره الجديد	تأليف : روبرت م . اغروس جورج ن . ستانسيو ترجمة : د/ كمال خلايلي	فبراير ١٩٨٩
١٣٥ ـ العرب واليونسكو	تأليف : د/ حسن نافعة	مارس ١٩٨٩
١٣٦ ـ اليابانيون	تأليف : إدوين رايشاور ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة : شوقي جلال	أبريل ١٩٨٩
١٣٧ ـ الاتجاهات التعصبية	تأليف : د/ معتز سيد عبدالله	مايو ١٩٨٩
١٣٨ ـ أدب الرحلات	تأليف : د/ حسين فهيم	يونيو ١٩٨٩
١٣٩ ـ المسلمون والاستعمار الاوروبي لأفريقيا	تأليف : عبدالله عبدالرزاق ابراهيم	يوليو ١٩٨٩
١٤٠ ـ الانسان بين الجوهر والمظهر (نتملك أو نكون)	تأليف : إريك فروم ترجمة : سعد زهران مراجعة : د/ لطفي فطيم	أغسطس ١٩٨٩
١٤١ ـ الأدب اللاتيني (ودوره الحضاري)	تأليف : د/ أحمد عتمان	سبتمبر ١٩٨٩
١٤٢ ـ مستقبلنا المشترك	إعداد : اللجنة العالمية للبيئة والتنمية ترجمة : محمد كامل عارف مراجعة : علي حسين حجاج	أكتوبر ١٩٨٩
١٤٣ ـ الريف في الرواية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	نوفمبر ١٩٨٩
١٤٤ ـ الإبداع العام والخاص	تأليف : الكسندرو روشكا ترجمة : د/ غسان عبدالحي أبو فخر	ديسمبر ١٩٨٩
١٤٥ ـ سيكولوجية اللغة والمرض العقلي	تأليف : د/ جمعة سيد يوسف	يناير ١٩٩٠
١٤٦ ـ حياة الوعي الفني (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)	تأليف : غيورغي غانشف ترجمة : د/ نوفل نيوف مراجعة : د/ سعد مصلوح	فبراير ١٩٩٠
١٤٧ ـ الرأسمالية تجدد نفسها	تأليف : د/ فؤاد مُرسي	مارس ١٩٩٠

١٤٨ ـ علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية	تأليف : ستيفن روز وآخرين ترجمة : د/ مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : د/ محمد عصفور	أبريل ١٩٩٠
١٤٩ ـ ماهية الحروب الصليبية	تأليف : د/ قاسم عبده قاسم	مايو ١٩٩٠
١٥٠ ـ حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي «الجوانب البيئية والتكنولوجية والسياسية»	(برنامج الأمم المتحدة للبيئة) ترجمة : عبد السلام رضوان	يونيو ١٩٩٠
١٥١ ـ تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية	تأليف : د/ شوقي عبد القوي عثمان	يوليو ١٩٨٩
١٥٢ ـ التلوث مشكلة العصر	تأليف : د/ أحمد مدحت إسلام	أغسطس ١٩٩٠

(ظهر هذا العدد في أغسطس ١٩٩٠ ، وانقطعت السلسلة بسبب العدوان العراقي الغاشم على دولة الكويت، ثم استؤنفت في شهر سبتمبر ١٩٩١ بالعدد ١٥٣)

١٥٣ ـ الكويت والتنمية الثقافية العربية	تأليف : د/ محمد حسن عبدالله	سبتمبر ١٩٩١
١٥٤ ـ النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح	تأليف : بيتر بروك ترجمة : فاروق عبدالقادر	أكتوبر ١٩٩١
١٥٥ ـ مؤثرات عربية وإسلامية في الادب الروسي	تأليف : د/ مكارم الغمري	نوفمبر ١٩٩١
١٥٦ ـ الفصامي : كيف نفهمه ونساعده، دليل للأسرة والأصدقاء	تأليف : سيلفانو آرتي ترجمة : د/ عاطف أحمد	ديسمبر ١٩٩١
١٥٧ ـ الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي	تأليف : د/ زينات البيطار	يناير ١٩٩٢
١٥٨ ـ مستقبل النظام العربي بعد ازمة الخليج	تأليف : د/ محمد السيد سعيد	فبراير١٩٩٢
١٥٩ ـ فكرة الزمان عبر التاريخ	ترجمة : فؤاد كامل عبدالعزيز مراجعة : شوقي جلال	مارس ١٩٩٢
١٦٠ ـ ارتقاء القيم (دراسة نفسية)	تأليف : د/ عبداللطيف محمد خليفة	أبريل ١٩٩٢
١٦١ ـ أمراض الفقر (المشكلات الصحية في العالم الثالث)	تأليف : د/ فيليب عطية	مايو ١٩٩٢
١٦٢ ـ القومية في موسيقا القرن العشرين	تأليف : د/ سمحة الخولي	يونيو ١٩٩٢
١٦٣ ـ أسرار النوم	تأليف : الكسندر بوربلي ترجمة : د/ أحمد عبدالعزيز سلامة	يوليو ١٩٩٢
١٦٤ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص	تأليف : د/ صلاح فضل	أغسطس ١٩٩٢
١٦٥ ـ الفلسفة المعاصرة في أوربا	تأليف : إ.م. بوشنسكي ترجمة : د/ عزت قرني	سبتمبر ١٩٩٢

١٦٦ـ الأمومة : نمو العلاقات بين الطفل والأم	تأليف : د/ فايز قنطار	أكتوبر ١٩٩٢
١٦٧ـ تاريخ الدراسات العربية في فرنسا	تأليف د/ محمود المقداد	نوفمبر ١٩٩٢
١٦٨ ـ بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس كون ترجمة : شوقي جلال	ديسمبر ١٩٩٢
١٦٩ ـ تاريخ الكتاب (القسم الاول)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	يناير ١٩٩٣
١٧٠ ـ تاريخ الكتاب (القسم الثاني)	تأليف : د/ الكسندر ستيبشفيتش ترجمة : د/ محمد م. الأرناؤوط	فبراير ١٩٩٣
١٧١ ـ الأدب الأفريقي	تأليف : د/ علي شلش	مارس ١٩٩٣
١٧٢ ـ الذكاء الاصطناعي واقعه ومستقبله	تأليف : آلان بونيه ترجمة : د/ علي صبري فرغلي	أبريل ١٩٩٣
١٧٣ ـ المعتقدات الدينية لدى الشعوب	أشرف على التحرير جفري بارندر ترجمة : د/ إمام عبدالفتاح إمام مراجعة : د/ عبدالغفار مكاوي	مايو ١٩٩٣
١٧٤ ـ الهندسة الوراثية والأخلاق	تأليف : ناهدة البقصمي	يونيو ١٩٩٣
١٧٥ ـ سيكولوجية السعادة	تأليف : مايكل أرجايل ترجمة : د/ فيصل عبدالقادر يونس مراجعة : شوقي جلال	يوليو ١٩٩٣
١٧٦ ـ العبقرية والإبداع والقيادة	تأليف : دين كيث سايمنتن ترجمة : د/ شاكر عبدالحميد مراجعة : د/ محمد عصفور	أغسطس ١٩٩٣
١٧٧ ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين	تأليف : د/ شكري محمد عياد	سبتمبر ١٩٩٣
١٧٨ ـ الكون	تأليف : د/ كارل ساغان ترجمة : نافع أيوب لبّس مراجعة : محمد كامل عارف	أكتوبر ١٩٩٣
١٧٩ ـ الصداقة (من منظور علم النفس)	تأليف : د/ أسامة سعد أبو سريع	نوفمبر ١٩٩٣
١٨٠ ـ العلاج السلوكي للطفل أساليبه ونماذج من حالاته	تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم د/ عبدالعزيز الدخيل د/ رضوى إبراهيم	ديسمبر ١٩٩٣

١٨١ـ الأدب الالماني في نصف قرن	تأليف : د/ عبدالرحمن بدوي	ينـــاير ١٩٩٤
١٨٢ـ الشفاهية والكتابية	تأليف: والتر ج. أونج ترجمة : د. حسن البنا عزالدين مراجعة : د. محمد عصفور	فبرايـــر ١٩٩٤
١٨٣ ـ الطاغية	تأليف : د. إمام عبدالفتاح إمام	مـــارس ١٩٩٤
١٨٤ ـ العرب وعصر المعلومات	تأليف : د. نبيل علي	أبـــريل ١٩٩٤
١٨٥ ـ عندما تغير العالم	تأليف: جيمس بيرك ترجمة : ليلى الجبالي مراجعة : شوقي جلال	مـــايـــو ١٩٩٤
١٨٦ ـ القوى الدينية في إسرائيل	تأليف : د. رشاد عبدالله الشامي	يـــونيـــو ١٩٩٤
١٨٧ ـ آلاف السنين من الطاقة	تأليف : فلاديمير كارتسيف بيوتر كازانوفسكي ترجمة : محمد غياث الزيات	يـــوليـــو ١٩٩٤
١٨٨ ـالاتجاه القومي في الرواية	تأليف : د. مصطفى عبد الغني	أغسطـس ١٩٩٤
١٨٩ ـ عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة	تأليف : جان ـ ماري بيلت ترجمة : السيد محمد عثمان	سبتمبر ١٩٩٤
١٩٠ ـ مقدمة في علم التفاوض السياسي والاجتماعي	تأليف : د. حسن محمد وجيه	أكتـــوبـــر ١٩٩٤
١٩١ ـ النهاية الكوارث الكونية وأثرها في مسار الكون	تأليف : فرانك كلوز ترجمة : د. مصطفى إبراهيم فهمي مراجعة : عبدالسلام رضوان	نـــوفمبر ١٩٩٤
١٩٢ ـ جذور الاستبداد (قراءة في أدب قديم)	تأليف : د . عبدالغفار مكاوي	ديســمبر ١٩٩٤
١٩٣ ـ اللغة والتفسير والتواصل	تأليف : د. مصطفى ناصف	ينـــاير ١٩٩٥
١٩٤ ـ جوته والعالم العربي	تأليف : كاتارينا مومزن ترجمة : د. عدنان عباس علي مراجعة : د. عبدالغفار مكاوي	فبرايـــر١٩٩٥
١٩٥ ـ الغزو العراقي للكويت	ندوة بحثية	مـــارس١٩٩٥
١٩٦ـ المدينة في الشعر العربي المعاصر	تأليف: د. مختار أبوغالي	أبـــريل ١٩٩٥
١٩٧ـ اليهود في البلدان الإسلامية	تحرير : صموئيل أتينجر ترجمة : د. جمال الرفاعي مراجعة : د. رشاد الشامي	مـــايـــو ١٩٩٥

١٩٨ـ فلسفات تربوية معاصرة	تأليف : د. سعيد إسماعيل علي	يونيو ١٩٩٥
١٩٩ ـ الفكر الشرقي القديم	تأليف : جون كولر	
	ترجمة : كامل يوسف حسين	
	مراجعة : د. إمام عبدالفتاح إمام	يوليو ١٩٩٥
٢٠٠ ـ الزلازل : حقيقتها وآثارها	تأليف : د. شاهر جمال أغا	أغسطس ١٩٩٥
٢٠١ـ جيران في عالم واحد	مراجعة : عبدالسلام رضوان	سبتمبر ١٩٩٥
٢٠٢ ـ الأمم المتحدة في نصف قرن	تأليف : د. حسن نافعة	أكتوبر ١٩٩٥
٢٠٣ ـ التصوير الشعبي العربي	تأليف : د. أكرم قانصو	نوفمبر ١٩٩٥
٢٠٤ ـ الصراع على القمة	تأليف : لستر ثارو	
	ترجمة : أحمد فؤاد بلبع	ديسمبر ١٩٩٥
٢٠٥ ـ المخدرات والمجتمع	تأليف : د. مصطفى سويف	يناير ١٩٩٦
٢٠٦ ـ البنيوية وما بعدها	تأليف : جون ستروك	فبراير ١٩٩٦
	ترجمة : د. محمد حسن عصفور	

سلسلة عالم المعرفة

«عالم المعرفة» سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ دولة الكويت ـ وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام ١٩٧٨ .

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارىء بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليفاً وترجمة :

١ ـ الدراسات الإنسانية : تاريخ ـ فلسفة ـ أدب الرحلات ـ الدراسات الحضارية ـ تاريخ الأفكار.

٢ ـ العلوم الاجتماعية : اجتماع ـ اقتصاد ـ سياسة ـ علم نفس ـ جغرافيا ـ تخطيط ـ دراسات استراتيجية ـ مستقبليات .

٣ ـ الدراسات الأدبية واللغوية : الأدب العربي ـ الآداب العالمية ـ علم اللغة .

٤ ـ الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن ـ المسرح ـ الموسيقا ـ الفنون التشكيلية والفنون الشعبية .

٥ ـ الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) ـ الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم)، والدراسات التكنولوجية .

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية ـ المترجمة أو المؤلفة ـ من شعر وقصة ومسرحية، وكذلك الأعمال المتعلقة بشخصية واحدة بعينها فهذا أمر غير وارد في الوقت الحالي .

وتحرص سلسلة «عالم المعرفة» على ان تكون الأعمال المترجمة حديثة النشر.

وترحب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من المتخصصين، على ألا يزيد حجمها على ٣٥٠ صفحة من القطع المتوسط، و أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكتاب وموضوعاته وأهميته ومدى جدته. وفي حالة الترجمة ترسل نسخة مصورة من الكتاب بلغته الأصلية، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب، **والمجلس غير ملزم بإعادة المخطوطات والكتب الأجنبية في حالة الاعتذار عن عدم نشرها**. وفي جميع الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية عن نشاطه العلمي السابق.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع ـ المؤلف أو المترجم ـ تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلسا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر (وبحد أقصى مقداره ألف ومائتا دينار كويتي)، بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارا كويتياً مقابل تقديم المخطوطة ـ المؤلفة و المترجمة ـ من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.

سعر النسخة

		الاشتراكات :	أفراد	مؤسسات
الكويت ودول الخليج	دينار كويتي	دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولاراً أمريكياً	دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية	الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكياً
		خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠دولار أمريكي

الاشتراكات / **ترسل باسم :**

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت ـ 13100

برقيا : ثقف ـ فاكسميلي : ٢٤٣١٢٢٩

طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة ـ الكويت

قسيمة اشتراك

البيان	سلسلة عالم المعرفة		مجلة الثقافة العالمية		مجلة عالم الفكر		سلسلة المسرح العالمي	
	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	دك	دولار
المؤسسات داخل الكويت	٢٥	-	١٢	-	١٢	-	٢٠	-
الأفراد داخل الكويت	١٥	-	٦	-	٦	-	١٠	-
المؤسسات في دول الخليج العربي	٣٠	-	١٦	-	١٦	-	٢٤	-
الأفراد في دول الخليج العربي	١٧	-	٨	-	٨	-	١٢	-
المؤسسات في الدول العربية الأخرى	-	٥٠	-	٣٠	-	٢٠	-	٥٠
الأفراد في الدول العربية الأخرى	-	٢٥	-	١٥	-	١٠	-	٢٥
المؤسسات خارج الوطن العربي	-	١٠٠	-	٥٠	-	٤٠	-	١٠٠
الأفراد خارج الوطن العربي	-	٥٠	-	٢٥	-	٢٠	-	٥٠

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في : تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم :	
العنوان :	
اسم المطبوعة :	مدة الاشتراك :
المبلغ المرسل :	نقداً / شيك رقم :
التـوقيـــع :	التاريخ : / / ١٩م

تسدد الاشتراكات مقدما بحـوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة البنك المحول عليه المبلغ في الكويت .

وترسل على العنوان التالي :

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : ٢٣٩٩٦ ـ الصفاة ـ الرمز البريدي 13100

دولة الكويت

هـذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب ربط الإبداع بتاريخ الحضارة، فيرى الإبداع واحداً من أبنية الثقافة الثلاثـة: البناء الفكري؛ والبناء العلمي؛ والبناء الفني. ويعي خصوصية هذا البناء في طبيعته الفنية؛ وفي كيفية تعبيره عن المرحلة الحضاريـة التي يـواكبها أويتنبأ بها أو يقترحهـا. ويرى الخطـاب النقدي خطاباً تصوريّاً تسري فيه روح الشعـر؛ وتربطه بالفن صلةُ رحمٍ واشجة، أو ضرباً من الإبـداع وإن توسل بأدوات العلم ومناهجه، ولا منـاص له من أن يكون كذلك إذا أراد أن يكون خطاباً نقديّاً أصيلاً.

وفي ضوء العلاقة بين هذه المحاور الثـلاثة «الحضارة والإبداع والنقد» مضى مؤلف هذا الكتاب يستأنف النظر في شعرنا القديم؛ وفي بعض ما قيل حولهِ من نقد معاصر، فقـدّم قراءة تحليلية ناقدة للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وضمّ إليها محاولة جديدة في دراسة هذا الشعر وتفسيره رغبة منه في الكشـف عن رؤية الذات الشاعـرة لنفسها في مرآتها الخاصـة وفي مـرايـا الآخـرين معـاً، وعن رؤيـة هـذه الـذات للكـون ومشكـلاته الكبرى ونـواميسه الخالـدة، تسعفه في ذلك معـرفة واسعـة للشعر العربي: قديمه وحديثه، وشاعرية عالية قادرة على الدهشة الحية والتعاطف العميق والكشف الباهر.

سعر النسخة

		الاشتراكات:	أفراد	مؤسسات
الكويت ودول الخليج	دينار كويتي	دولة الكويت	١٥د.ك	٢٥د.ك
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولاراً أمريكياً	دول الخليج	١٧د.ك	٣٠د.ك
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات أمريكية	الدول العربية الأخرى	٢٥دولاراً أمريكياً	٥٠دولاراً أمريكيـاً
		خارج الوطن العربي	٥٠دولاراً أمريكياً	١٠٠دولار أمريكي